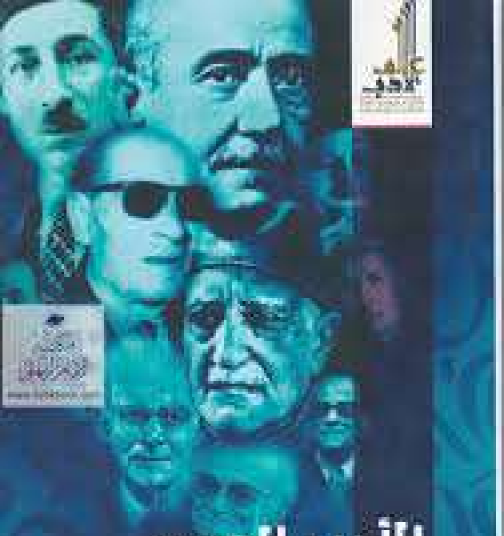


الأدب العربي في العصر الحديث

د. أحمد صلاح
د. حامد الشيمي

الأدب العربي

في العصر الحديث

بسم الله الرحمن الرحيم

الأدب العربي في العصر الحديث

د. أحمد صلاح

د. حامد الشيمي

FOR TRANSLATION
AND PUBLICATION

الكتـــــــاب: الأدب العربي
في العصر الحديث
تـــــأليـف: د. أحمد صلاح د. حامد الشيمي
عدد الصفحات: ٢٨٤، (١٨ ملزمة).
سنة الطبـاعـة: ١٤٤١هـ / ٢٠٢٠م
بـلد الطبـاعـة: جمهورية مصر العربية
الطبعـــــة: الأولى.

جميع حقوق الملكية الفكرية محفوظة

FOR TRANSLATION
AND PUBLICATION

عالم الأدب للترجمة والنشر

مؤسسة عربية تعتني بنشر النصوص المترجمة والعربية
في مجالات الثقافة العامة والأدب والعلوم الإنسانية

البريد الإلكتروني: info@aalamaladab.com
الموقع: www.aalamaladab.com

Exclusive rights by ©

صلاح/ د. أحمد
الشيمي/ د. حامد
الأدب العربي في العصر الحديث، د. أحمد صلاح(مؤلف)،
د. حامد الشيمي (مؤلف).
233 صفحة، (15 ملزمة).
24 x17 سم
١. العصر الحديث ٢. الأدب العربي أ. العنوان. ب. السلسلة.
ISBN: 978-977-85645-0-1
رقم الإيداع: 27972/2019

حقوق الطبع محفوظة

يمنع طبع أو تصوير أو ترجمة أو إعادة تنضيد الكتاب كاملاً أو أي جزء منه أوتسجيله على أشرطة كاسيت أو إدخاله على الحاسب أو نسخه على أسطوانات ليزرية إلا بموافقة خطية من الناشر.

لطلبات الشراء البريدية
الرجاء الاتصال على:
٠٠٢٠١٠٠٠٧٥٤٠٦٦
info@kutubkom.com

كتبكم
KUTUBKOM

الفهرس

مقدمة ٩

الفصل الأول: الشعر العربي في العصر الحديث

المبحث الأول: مدارس الشعر العربي الحديث ١٣

مدرسة الإحياء ١٤

مدرسة الديوان ٢٥

مدرسة المهجر ٢٩

مدرسو أبولّو ٣٨

المبحث الثاني: ما بعد مرحلة (مدارس الشعر العربي) ٤٣

الرمز ٤٣

المفارقة التصويرية ٤٩

التكرار ٥٢

الفصل الثاني: المسرح العربي في العصر الحديث

المبحث الأول: التأصيل للمسرح العربي.. أحمد شوقي رائدا ٧٩

موضوعات مسرحيات شوقي ٨١

اللغة ٩٣

الموسيقى ٩٦

السمات الفنية في مسرح شوقي ١٠٢

المبحث الثاني: تطور المسرح النثري.. توفيق الحكيم نموذجا ١٠٩

المسرح التاريخي ١٠٩

المسرح الاجتماعي ١٤٠

المبحث الثالث: تطور المسرح الشعري.. صلاح عبد الصبور ١٤٧

الفصل الثالث: فن القص في الأدب العربي الحديث

توطئة: القص والإنسان ١٦٩

المبحث الأول: الرواية (Novel) ١٧٣

١/١ الرواية: المفهوم وعناصر البناء ١٧٥

١/١/١ الحدث ١٧٦

٢/١/١ الشخصية ١٧٧

٣/١/١ الزمن ١٧٩

٤/١/١ المكان ١٨١

٥/١/١ اللغة ١٨٣

٢/١ خصائص النوع ١٨٥

١/٢/١ فن نثري سردي ١٨٥

٢/٢/١ الطول النسبي ١٨٥

٣/٢/١ الخيال ١٨٦

٤/٢/١ التشويق ١٨٧

٥/٢/١ الرؤية ١٨٩

٦/٢/١ وحدة الموضوع ١٩٠

٣/١ مراحلها وأهم اتجاهاتها ١٩٠

١/٣/١ مرحلة الميلاد العام ١٩٢

٢/٣/١ ميلاد الرواية الفنية ١٩٧

٣/٣/١ مرحلة تأصيل فن الرواية العربية ٢٠١

٤/٣/١ مرحلة التجريب وظهور الرواية الجديدة ٢٠٥

٥/٣/١ الرواية المعاصرة ٢٠٩

أهم مصادر المبحث ومراجعه ٢١٣

المبحث الثاني: القصة القصيرة (short story) ٢١٥

١/٢ المفهوم وعناصر البناء ٢١٥

١/١/٢ الحدث ٢١٧

٢/١/٢ الشخصية ٢١٨

٣/١/٢ الزمان ٢١٩

٤/١/٢ المكان ٢١٩

٥/١/٢ اللغة ٢٢٠

٢/٢ خصائص النوع ٢٢١

١/٢/٢ القصر والتكثيف ٢٢١

٢/٢/٢ الوحدة ٢٢١

٣/٢/٢ الإثارة ٢٢٢

٣/٢ مراحلها وأهم اتجاهاتها ٢٢٤

١/٣/٢ مرحلة الميلاد العام/ النقل والمحاكاة ٢٢٤

٢/٣/٢ مرحلة الميلاد الفني للقصة القصيرة ٢٢٧

الأخوان عبيد ٢٢٩

الجهد التنظيري ٢٢٩

الناحية التطبيقية: سمات قصصهما ٢٣١

المدرسة الحديثة ٢٣٣

الجهد التنظيري ٢٣٤

الجهد التطبيقي: سمات عامة في قصصهم ٢٣٥

٣/٣/٢ مرحلة تأصيل القصة القصيرة ٢٣٨

أولًا: الاتجاه الرومانسي ٢٣٩

ثانيًا: الاتجاه الواقعي ٢٤٥

٣/٢/ ٥ مرحلة التجديد في القصة القصيرة ٢٥٠

ثانيًا: التجديد عبر التقنية ٢٥٤

أهم مصادر المبحث ومراجعه ٢٦٣

أهم المراجع ٢٦٥

تقويم على كتاب الأدب العربي الحديث ٢٦٩

أسئلة مقالية ٢٨٠

أسئلة موضوعية ٢٨١

مقدمة

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على المبعوث رحمة وهداية للعالمين سيدنا محمد وعلى آله وصحبه ومن سار على دربه واقتفى أثره إلى يوم الدين، أما بعد..

فهذه فصول في تاريخ الأدب العربي الحديث، نقدمها لطلاب العلم الذين يسلكون طريق علوم اللغة العربية وأدابها؛ ولذلك فإنها تهدف - في إيجاز - إلى الإلمام بأهم مراحل تطور أنواع الأدب العربي: شعرا، ومسرحا، وقصة، ورواية. وذلك في نطاق العصر الحديث الذي يبدأ مع نهايات القرن الثامن عشر وبدايات القرن التاسع عشر. ففي هذه الفترة الزمنية طالع العرب عامة - والمصريون خاصة - النهضة الأوربية من خلال الحملة الفرنسية التي حلت بمصر بين عامي (١٧٩٨م) و (١٨٠١م). علما بأن تطور بعض أنواع أدبنا العربي وتأسيس بعضها الآخر لم يتحقق مع بدايات ذلك العصر، وإنما مر بمراحل وفق السياقين التاريخي والثقافي اللذين سمحا بهذا التطور أو ذاك التأسيس.

ولا ترمي هذه الإلمامة إلى تتبع التفاصيل المرهقة؛ فقد تغيت من وراء هذه السطور غاية أكاديمية تسعى إلى الإيجاز قدر المستطاع ودون إخلال في الوقت ذاته بتقصي أهم المفاهيم، والوقوف على حدود المصطلحات، وتتبع لأبرز المدارس والاتجاهات، ولأهم تحولات النوع في الأدب العربي الحديث.

وإدراكا لغايتنا المنشودة تأتي هذه المحاضرات في أربعة فصول على الترتيب الآتي:

الفصل الأول: وهو بعنوان (الشعر العربي في العصر الحديث). وينقسم إلى

مبحثين، يتناول المبحث الأول مدارس الشعر العربي الحديث، وهي المدارس التي نشأت في الربع الأخير من القرن التاسع عشر وامتدت إلى منتصف القرن العشرين. أما المبحث الثاني فيتناول أبرز التقنيات الفنية التي أكثر نمن توظيفها الشعراء منذ بدايات النصف الثاني من القرن العشرين حتى يومنا هذا.

الفصل الثاني: وعنوانه (المسرح العربي في العصر الحديث). وقد جاء على ثلاثة مباحث، يتناول المبحث الأول أثر أحمد شوقي في التأصيل للمسرح العربي، ثم يأتي المبحثان الثاني والثالث ليفصلا الحديث عن أثر توفيق الحكيم وصلاح عبد الصبور في تطوير المسرحين: النثري، والشعري.

وينفرد الفصل الأخير بالأدب القصصي في العصر الحديث، دار مبحثه الأول حول «الرواية» مفهومها، وعناصر بنائها، وخصائص نوعها، ثم تحولاتها التاريخية عبر أهم مراحله التاريخية التي مرت بها منذ أول مظهر روائي في العالم العربي: وقائع تليماك لرفاعة الطهطاوي، إلى جيل الستينيات وامتداده من جيلي السبعينيات والثمانينيات؛ بحسبان هذه الأجيال من الأجيال الفارقة في عمر الرواية العربية تجريبا ورؤى.

ويختص المبحث الآخر بالقصة القصيرة، يعرض كذلك لمفهومها، وعناصر بنائها، وخصائص نوعها، ويتتبع كذلك مراحلها التاريخية وتياراتها الفنية منذ ولادة هذا الشكل على يد جيل محمد تيمور وانتهاء بالأجيال التي أعقبت جيل الستينيات وما قدموا من جهود كانت نقلة كبيرة في تاريخ القصة القصيرة دفعت بها إلى الريادة، إن على حساب التقنية، أو على حساب المضامين، أو على حساب القالب نفسه الذي سمح بظهور هجين من الأنواع المتداخلة بين القصة والرواية كالحلقة القصصية أو النوفيلا، أو بانسلاخ شكل أشد قصرا وتكثيفا من القصة القصيرة ذاتها فيما عرف بالقصة القصيرة جدا.

هذا، والله سبحانه من وراء القصد،..... يقص الحق وهو خير الفاصلين...

والحمد لله أولًا وآخرا

المؤلفان

الفصل الأول:
الشعر العربي في العصر الحديث

المبحث الأول: مدارس الشعر العربي الحديث.

المبحث الثاني:ما بعد مرحلة (مدارس الشعر العربي الحديث).

المبحث الأول:
مدارس الشعر العربي الحديث

مرّ الشعر العربي بفترة ضعف وركود في ظل حكم المماليك والعثمانيين. وقد استمر على حاله هذه مع بدايات العصر الحديث وصولا إلى مشارف الثلث الأخير من القرن التاسع عشر. فقد ظل طيلة هذه الفترة متخلفا رديئا يستر هزاله وتهافته بألوان من المهارات اللفظية والحيل اللغوية والمحسنات البديعية المتكلفة، كعمل أبيات تقرأ من اليسار كما تقرأ من اليمين، أو أبيات كل كلماتها معجمة الحروف أو مهملة الحروف، أو كل كلماتها تبدأ بحرف واحد، أو أبيات أوائل حروف كلماتها تؤلف بيتا آخر من الشعر... إلخ[١].

وقد استطاع بعض الأدباء بما أوتي من ثقافة تراثية ترجع إلى عصور الازدهار الأدبي أو ثقافة أجنبية أن ينتجوا أشعارا جيدة، مثل الشيخ حسن العطار وتلميذه رفاعة الطهطاوي وتلميذ رفاعة صالح مجدي. لكن هذه الأشعار لم تكن من الكثرة ولا رفعة الجودة بما يمكن لها من أن تشكل اتجاها أو تحدث تغيرا في حركة الشعر العربي. وإنما ظهر التجديد بقوة على يد محمود سامي البارودي وبعض شعراء جيله، وهم الذين مثلوا النواة الأولى لمدرسة الإحياء[٢].

(١) انظر: د. أحمد هيكل، تطور الأدب الحديث في مصر، دار غريب، (١٤٣١هـ - ٢٠١٠م)، ص ٣١، ٣٢.
(٢) انظر: السابق، ص ٣٣: ٣٧.

(١)

مدرسة الإحياء

الأساس الذي اتفق حوله شعراء هذه المدرسة، واتخذوا منه نهجا يسيرون عليه هو اتخاذ الشعر العربي القديم -المشرقي والأندلسي- في عصور الازدهار مثلا شعريا أعلى في الأسلوب الشعري، يعملون على إحيائه وبعثه من جديد من خلال تقليده ومحاكاته، وعدم الركون إلى النماذج الشعرية الضعيفة التي سادت القرون السابقة عليهم مباشرة أثناء العصرين المملوكي والعثماني.

ويعد محمود سامي البارودي (١٨٣٨ - ١٩٠٤م) رائد هذا الاتجاه، ومعه من أبناء جيله إسماعيل صبري (١٨٥٤ - ١٩٢٣م) وعائشة التيمورية (١٨٤٠ - ١٩٠٢م)، حيث عملوا على تقديم نموذج شعري يخالف النموذج الشعري المعهود في زمانهم، ثم تلاهم تاريخيا جيل آخر صارت له السيطرة التامة على ميدان الشعر في الوطن العربي، وعلى رأسهم أحمد شوقي (١٨٦٩ - ١٩٣٢م) وحافظ إبراهيم (١٨٧٢ - ١٩٣٢م) ومحمد عبد المطلب (١٨٧١ - ١٩٣١م) وأحمد محرم (١٨٧٧ - ١٩٤٥م)، حيث قضوا قضاء شبه تام على الطريقة التقليدية الجامدة؛ وذلك بفضل تمكنهم من أسلوب هذا الاتجاه وكثرة نتاجهم بطريقته وقوة تمسكهم بتقاليده[١].

وقد جاء هذا الاتجاه متفقا مع روح العصر، فقد كانت الأمة تبحث في تلك الفترة عن أمجاد الماضي العربي والإسلامي المُشْرِق، وتحاول بعثه من جديد؛ لتتكئ عليه الأمة في كفاحها، ولتجمع به شملها، وتقوي من عزيمتها، وتواجه بذلك كله مزاعم من ينكرون أصالتها وقوتها، ويريدون أن يسلبوا كل مقدراتها[٢].

وتشمل مجالات المحاكاة التي سلكها شعراء هذه المدرسة كلا من:

---

(١) انظر: السابق، ص ٦٠: ٦٢، ١٠٩: ١١١.

(٢) انظر: السابق، ص ١١١.

أولًا ـ بناء القصيدة: جاءت كثير من قصائد شعراء هذه المدرسة متعددة الأغراض والموضوعات، بادئة - على غرار عمود الشعر العربي القديم - بمقدمة طللية أو غزلية أو خمرية، منتقلة بعد ذلك إلى موضوعها أو موضوعاتها الأساسية التي صيغت من أجلها القصيدة.

فإذا كانت المقدمة الطللية في الشعر العربي القديم تتناول وقوف الشاعر بآثار الديار، ووصفه ما تبقى من معالمها، وبكائه لها ولما كان له بها من أيام خلال فترة صباه ولهوه، ثم انتقاله إلى الحديث عما كان من مشهد رحيل المحبوبة عن هذا المكان، فإذا وصف هذا المشهد تذكر المحبوبة ذاتها، فأخذ يرسم مناطات جمالها وسحرها، فإن أحمد شوقي – على سبيل المثال – قد وقف وقوفا محاكيا لما كان من وقوف فحول الشعراء السابقين بالأطلال، وذلك في أول قصيدة له بعد رجوعه من منفاه بالأندلس[1]:

أُنادِي الرَّسْمَ لَوْ مَلَكَ الجوابا ... وأَجْزِيهِ بِدَمْعِيَ لو أَثابا
وَقَلَّ لِحَقِّهِ العَبَرَاتُ تَجْرِي ... وإن كانت سَوادَ القَلْبِ ذابا
سَبَقْنَ مُقَبِّلاتِ التُّرْبِ عَنِّي ... وأَدَّيْنَ التَّحِيَّةَ والخِطابا
فَنَثْرِي الدَّمْعَ في الدِّمَنِ البَوالي ... كَنَظْمِي في كَواعِبِها الشَّبابا
وَقَفْتُ بها كما شاءَتْ وشاءُوا ... وُقوفًا عَلَّمَ الصَّبْرَ الذَّهابا
لها حَقٌّ، وللأحْبابِ حَقٌّ ... رَشَفْتُ وِصالَهُمْ فيها حَبابا
ومَنْ شَكَرَ المَناجِمَ مُحْسِناتٍ ... إذا التِّبْرُ انْجَلَى شَكَرَ التُّرابا
وَبَيْنَ جَوانِحي وافٍ أَلُوفٌ ... إذا لَمَحَ الدِّيارَ مَضى وَثابا
رَأَى مَيْلَ الزَّمانِ بها فَكانَتْ ... على الأَيَّامِ صُحْبَتُهُ عِتابا

(١) أحمد شوقي، الشوقيات، مكتبة مصر، ١٩٩٣م، ج١، ص ٥٩، ٦٠.

وبعد هذه المقدمة الطللية، انتقل إلى توديع أرض الأندلس، ثم تحية وطنه العائد إليه، ثم الحديث عن مسألة التموين التي كانت حينئذ شغل البلاد الشاغل.

أما المقدمة الغزلية، فهي التي كانت تبدأ بها بعض قصائد الشعر القديم، حيث بدأ بعض شعراء عصور الازدهار قصائدهم بتذكر المحبوبة، والحديث عنها وعن مفاتنها، دون ربط هذا الحديث ولا التمهيد له بتذكر ديارها ولا ما حل بها.

ومن أمثلة المقدمة الغزلية قول حافظ إبراهيم في مقدمة قصيدة يمدح بها البارودي(١):

تَعَمَّدْتُ قَتْلِي في الهوى وتَعَمَّدا	فَما أَثِمَتْ عَيْني ولا لَحْظُهُ اعْتَدى
كِلانا له عُذْرٌ فَعُذْري شَبِيبَتي	وعُذْرُكَ أَنِّي هِجْتُ سَيْفًا مُجَرَّدا
هَوَيْنا فَما هُنَّا كما هان غَيْرُنا	ولكنَّنا زِدْنا مع الحُبِّ سُؤْدُدا
وما حَكَمَتْ أَشْواقُنا في نُفُوسِنا	بِأَيْسَرَ مِنْ حُكْمِ السماحَةِ والنَّدَى

ثم انتقل عقب هذه المقدمة إلى غرضه الأساسي من المديح.

فإذا نظرنا إلى المقدمة الخمرية، فإننا نجد الإحيائيين يبدؤون بعض قصائدهم بها كما فعل أسلافهم سابقا. فإذا بهم يطلبون الخمر من الساقي، ويصفون لونها وطعمها وأثرها، وما تسببه من مشاعر نشوة وسعادة.

ومن أمثلة هذه المقدمة قول البارودي(٢):

أَدِيرا كُؤوسَ الرَّاحِ قَدْ لَمَعَ الْفَجْرُ	وَصاحَتْ بِنا الأَطْيارُ قَدْ وَجَبَ السُّكْرُ
أَما تَرَيانِ اللَّيْلَ كَيْفَ تَسَلَّلَتْ	كَواكِبُهُ لِلْغَرْبِ وَانْحَدَرَ النَّسْرُ
فَقُوما انْظُرا ما يَصْنَعُ الصُّبْحُ بِالدُّجَ	فَإِني أَرى ما لَيْسَ يَبْلُغُهُ الذِّكْرُ

---

(١) حافظ إبراهيم، ديوانه، تحقيق: أحمد أمين وأحمد الزين وإبراهيم الإبياري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٨م، ص٧.

(٢) محمود سامي البارودي، ديوانه، تحقيق: على الجارم ومحمد شفيق معروف، دار العودة (بيروت)، ١٩٩٨م، ص ٢٢٥.

فهو في هذه المقدمة يدعو الساقيين إلى أن يديرا عليه وعلى رفقائه كؤوس الخمر، فقد انبلج الليل، وبدأ الضياء يتسلل عبر السماء، فوجب السكر ليزيد من نشوة الاستمتاع بجمال الطبيعة.

ثانيًا ـ النموذج الجمالي الموروث: احتفظ لنا الشعر العربي القديم بنماذج جمالية مثلت تقليدا نادرا ما يخرج أحد عنه، فإذا قدم شعراء العربية في عصور الازدهار تصويرا جماليا للمرأة أو الناقة أو الصحراء أو المطر، فإنهم كانوا يلتزمون أوصافا ثابتة تشكل صورة شبه متكررة من حيث الخطوط الأساسية.

وعلى هذا النهج سار شعراء الإحياء، فعلى الرغم من تقدم عصرهم وتنوع بيئاتهم وطبيعة حياتهم، ومطالعة بعضهم عددا من الثقافات المختلفة، فإنهم التزموا بالخطوط الأساسية لهذه النماذج، دون أن يخالفوها بما يتفق وذوق عصرهم أو يصطبغ برؤيتهم الخاصة.

ومثال ذلك النموذج الجمالي للمرأة الذي يقدمه أحمد شوقي في وصف محبوبته[1]:

اثْنِ عِنانَ القَلْبِ، وَاسْلَمْ بِه	مِنْ رَبْرَبِ الرَّمْلِ وَمِنْ سِرْبِهِ
ومِنْ تَثَنِّي الغِيدِ عن بانِهِ	مُرْتَجَّةَ الأردافِ عَنْ كُثْبِهِ
ظِباؤُهُ المُنْكَسِراتُ الظُّبا	يَغْلِبْنَ ذا اللُّبِ على لُبِّهِ
بِيضٌ رِقاقُ الحُسْنِ في لَمْحَةٍ	من ناعِمِ الدُّرِّ ومِنْ رَطْبِهِ
ذَوابِلُ النَّرْجِسِ في أَصْلِهِ	يَوانِعُ الوَرْدِ على قُضْبِهِ
زِنَّ على الأرضِ سَماءَ الدُّجَى	وَزِدْنَ في الحُسْنِ على شُهْبِهِ
يَمْشِينَ أَسْرابًا على هِينَةٍ	مَشْيَ القَطا الآمِنِ في سِرْبِهِ
مِنْ كُلِّ وَسْنانٍ بغيرِ الكَرَى	تَنْتَبِهُ الآجالُ مِنْ هُدْبِهِ

(١) أحمد شوقي، الشوقيات، ج١، ص ٦٧.

فهو في هذه الأبيات يصف المحبوبة بصفات نموذج المرأة في الشعر العربي القديم من لين العطف وطول القامة وضخامة الأرداف والبياض والرقة والنعومة وسكينة المشية ووقارها وانكسار العين.

ثالثًا ـ المحاكاة المعجمية: حرص أرباب الاتجاه الإحيائي في كثير من قصائدهم على أن يخرج من ثناياها عبق الشعر العربي القديم من خلال توظيف المفردات القديمة الغريبة الصعبة ذات النطق الصوتي الثقيل، وذلك مثل قول البارودي[1]:

إنِّي وإنْ كانتِ الأيامُ قد أَخَذَتْ	مِنِّي وأَخْنَى عَلَيَّ الضَّعْفُ والشَّمَطُ
فَقَدْ أَذُودُ السَّبَنْتَى عَنْ فَرِيسَتِهِ	وأَفْجَأُ البَطَلَ الحامي فَأَخْتَبِطُ
وأَصْدَعُ الجَيْشَ، والفُرسانُ مِنْ مَرَحٍ	تَحْتَ العَجاجِ بأطْرافِ القَنا نُخُطُ
فَما بِنَصْلِي إن لاقى ضَرِيبَتَهُ	نَكْلٌ ولا في جَفيري أَسْهُمٌ مُرُطُ
ورُبَّ يَوْمٍ طَويلِ العُمْرِ قَصَّرَهُ	جَرْيُ السوابقِ والوَخَّادَةُ النُّشُطُ
كأنما الوَحْشُ من تَلْهابِ جَمْرَتِهِ	مُبَدَّدٌ تحت أشجارِ الغضا خَبِطُ

فألفاظ مثل «أَخْنَى.. الشَّمَطُ.. السَّبَنْتَى.. العَجاجِ.. جَفيري.. مُرُطُ.. الوَخَّادَةُ» توضح منهج شعراء الإحياء في استلهام معجمهم الشعري من ثنايا الشعر العربي القديم، دون مراعاة لأن معظم هذه المفردات صار مهجورا في لغة العصر الحديث، وكأنهم كانوا يودون إحياء لغة عصور الازدهار خلال محاولاتهم إحياء الشعر بمحاكاته شعر عصور الازدهار.

رابعًا ـ استحضار البيئة العربية القديمة: من خلال مطالعة أشعار هذه المدرسة يتبين أنهم لم يعايشوا فقط أشعار فحول العربية القدامى، وإنما عايشوا بيئتهم أيضا، فإذا بهم يقيمون تشبيهاتهم واستعاراتهم من عناصر البيئة العربية

---

(١) محمود سامي البارودي، ديوانه، ص ٣٠٧.

القديمة، ففي المثال الشعري الذي عرضناه لأحمد شوقي في فكرة (النموذج الجمالي الموروث) نجده يقيم تشبيهاته وكأنه أحد شعراء العربية في عصورها الزاهية، فهو يشبه المحبوبة وصواحبها بقطيع البقر الوحشي، وبشجر البان في طوله ولينه، وبكثيب الرمل في ضخامته ونعومته، وبالقطا في سكينة خطوه.

وكذلك نجد شعراء هذه المدرسة يوجهون خطابهم للصاحبين الرفيقين، كما فعل امرؤ القيس بن حجر في العصر الجاهلي وتبعه الشعراء من بعده. وذلك مثل قول حافظ إبراهيم في مقدمة قصيدة له في تهنئة الإمام محمد عبده بالعودة من الجزائر[1]:

بَكِّرا صاحِبَيَّ قَبْلَ الإِيابِ وَقِفا بي (بِعَيْنِ شَمْسٍ) قِفا بي

بل إنهم يستعيضون في بعض الأحيان عن ذكر مواطنهم بذكر مواطن الشعراء القدماء التي ذاعت في شعرهم، فإذا كان مالك بن الريب قال مشتاقا إلى وادي الغضا الذي مثل بالنسبة له موطن صباه وتصابيه:

أَلا لَيْتَ شِعْرِي هَلْ أَبِيتَنَّ لَيْلَةً بِجَنْبِ الْغَضَا أُزْجِي الْقِلاصَ النَّوَاجِيَا
فَلَيْتَ الْغَضَا لَمْ يَقْطَعِ الرَّكْبُ عَرْضَهُ وَلَيْتَ الْغَضَا مَاشَى الرِّكَابَ لَيالِيَا
لَقَدْ كانَ فِي أَهْلِ الْغَضَا لَوْ دَنا الْغَضَا مَزارٌ وَلكِنَّ الغَضَا لَيْسَ دَانِيَا

فإن البارودي يوظف الموطن نفسه وهو بمصر، فيقول[2]:

أَيْنَ ليالينا بِوادي الغَضا ذلك عَهْدٌ ليْتَهُ ما انْقَضى
كُنْتُ بِه من عِيشَتي راضيا حتى إذا وَلَّى عَدِمْتُ الرِّضا
أيامُ لَهْوٍ وصِبًا كُلَّما ذَكَرْتُها ضاق عَلَيَّ الفضا

ولم يكن الأمر أمر ذكر موطن فقط، وإنما نرى بعضهم يتخيل نفسه قائما ببعض

(١) حافظ إبراهيم، ديوانه، ص ٢٣.
(٢) محمود سامي البارودي، ديوانه، ص ٣٠٠ .

مغامرات الهوى في البيئة الصحراوية كسالفيه من الشعراء، فيقص علينا مفتخرا استطاعته أن يتجاوز الحراس ليصل إلى خدر المحبوبة. وذلك مثل حافظ إبراهيم [1]:

وَفَتَّانَةٍ أَوْحى إلى القَلْبِ لَحْظُها فَراحَ على الإيمانِ بالوَحْيِ واغْتَدى
تَيَمَّمْتُها والليلُ في غَيْرِ زِيِّهِ وحاسِدُها في الأُفْقِ يُغْري بيَ العِدَا
سَرَيْتُ ولم أَحْذَرْ وكانوا بمَرْصَدٍ وهل حَذِرَتْ قَبْلِي الكواكِبُ رُصَّدا
فَلَمَّا رَأَوْني أبْصَروا الموتَ مُقْبِلًا وما أَبْصَرُوا إلا قَضاءً تَجَسَّدا
فقالَ كَبيرُ القومِ قد ساءَ فَأْلُنا فإنا نَرى حَتْفًا بِحَتْفٍ تَقَلَّدا
فَلَيْسَ لنا إلَّا اتِّقاءُ سَبيلِهِ وإلا أَعَلَّ السيفَ مِنَّا وأَوْرَدا
فَغَطُّوا جميعا في المَنامِ لِيَصْرِفُوا شَبا صارِمي عَنهمْ وقد كان مُغْمَدا
وخُضْتُ بِأَحْشاءِ الجَميعِ كَأَنَّهُمْ نِيامٌ سَقاهم فاجئُ الرُّعْبِ مُرْقِدا
ورُحْتُ إلى حيثُ المُنى تَبْعَثُ المُنى وحيثُ حَدا بي مِنْ هَوى النَّفْسِ ما حَدا
وحيثُ فتاةُ الخِدْرِ تَرْقُبُ زَوْرَتي وتَسأَلُ عني كُلَّ طَيْرٍ تَغَرَّدا

فحافظ هنا يتخيل نفسه شابا من أبناء البادية بشبه الجزيرة العربية التي كانت قبائلها إذا نزلت واديا نصبت خيام نسائها وسط هذا الوادي؛ ليكون رجالها حراسا لهن ليل نهار؛ فلا يصل إليهن – حال السلم - عاشق يسيء لسمعتهن، ولا عدو – حال الحرب – يسبيهن. ويقص حافظ مغامرته، وكيفية تجاوزه الحراس حول خباء المحبوبة، حتى وصوله لها، ودخوله إليها.

خامسًا ـ معارضة القصائد العربية القديمة: وتقوم المعارضة على اختيار الشاعر قصيدة من روائع قصائد الشعر العربي القديم، والعمل على تقليدها من خلال اتباع موسيقى القصيدة نفسها وزنا وقافية. وكأن الشاعر بذلك يريد أن يدخل نفسه في منافسة أدبية مع أحد الشعراء السابقين؛ ليثبت نبوغه وقدرته على مطاولة هؤلاء الفحول الرواد.

(١) حافظ إبراهيم، ديوانه، ص ٧ : ٩ .

ومن أمثلة ذلك ما نلقاه في ديوان البارودي، حيث عارض عددا وافرا من الشعراء[(١)]، **فعارض النابغة الذبياني في قصيدته التي يبدؤها بقوله[(٢)]:**

أَمِنْ آلِ مَيَّةَ رائحٌ أو مُغْتدي عَجْلانَ ذا زادٍ وغيرَ مُزَوَّدِ

فقال البارودي[(٣)]:

ظَنَّ الظُّنونَ فباتَ غيرَ مُوَسَّدِ حَيْرانَ يكْلأُ مُسْتَنِيرَ الفَرْقَدِ

وعارض أبا فراس في رائيته[(٤)]:

أَراك عَصِيَّ الدَّمْعِ شِيمَتُكَ الصَّبرُ أما لِلْهَوى نَهْيٌ عليك ولا أَمْرُ

فقال[(٥)]:

طَرِبْتُ وعادَتْني المَخِيلَةُ والسُّكْرُ وأَصْبَحْتُ لا يُلْوي بِشِيمَتِيَ الزَّجْرُ

وكذلك عارض شوقي بعضا من غرر القصائد مثل سينية البحتري التي يبدؤها بقوله[(٦)]:

صُنْتُ نَفْسي عَمَّا يُدَنِّسُ نَفْسي وَتَرَفَّعْتُ عن جَدا كُلِّ جِبْسِ

فقال شوقي معارضا[(٧)]:

اخْتلافُ النَّهارِ واللَّيْلِ يُنْسِي اذْكُرا لِي الصِّبا وأيَّامَ أُنْسِي

(١) لمطالعة تحليل فني لمعارضات البارودي، ترجى مطالعة: د. محمد فتوح أحمد، جدليات النص الأدبي، دار غريب، ط١، ٢٠٠٦م، ص ١٧٨: ٢١٩.

(٢) النابغة الذبياني، ديوانه، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، ط٢، ص ٨٩.

(٣) محمود سامي البارودي، ديوانه، ١٢٨.

(٤) أبو فراس الحمداني، ديوانه، شرح: د. خليل الدويهي، دار الكتاب العربي، ط٢، (١٤١٤هـ - ١٩٩٤م)، ص ١٦٢.

(٥) محمود سامي البارودي، ديوانه، ص ٢١٥.

(٦) البحتري، ديوانه، تحقيق: حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، ط٣، ج٢، ص ١١٥٢.

(٧) أحمد شوقي، الشوقيات، ج٢، ص ٤٥.

ولا يعني ما أوردناه من نماذج أن أرباب هذه المدرسة ظلوا في دائرة التقليد والمحاكاة دون أن تكون لهم بصمات خاصة أو سمات تجديد في سبيل التطور بالشعر العربي. فمن الملاحظ أن بعض ما اتخذ منه هؤلاء الشعراء خطوطا أساسية لمحاكاة الماضي، استطاعوا من خلاله أن يصنعوا شيئا متميزا ذا دلالات فنية تتجاوز حدود التقليد. وهو ما عبر عنه البارودي صراحة واصفا إحدى قصائده موجها الحديث إلى الخديوي إسماعيل[1]:

وإليكَ مِنْ حَوْكِ اللسانِ حَبِيرةً ... يُغْنيكَ رَوْنَقُها عن التَّشْبِيبِ
حَضَرِيَّةَ الأَنْسابِ إلا أَنَّها ... بَدَوِيَّةٌ في الطَّبْعِ والتَّرْكِيبِ

فإذا نظرنا إلى نموذج حافظ إبراهيم الذي عايش خلاله البيئة العربية القديمة، فإننا نلفيه قد صنع لنفسه نموذجا بطوليا غير مسبوق فيما أعلم. فالشعراء الذين يقومون بمثل هذه المغامرات منذ امرئ القيس يفخرون بجرأتهم وبراعة حيلهم في التخفي لتجاوز الحراس، أما حافظ إبراهيم فيذكر أنهم رأوه، وأنهم هابوا التعرض له خوفا من بطشه ومن قوة سيفه، فتغافلوا عنه وناموا، حتى إنه خاض بأحشائهم فما اعترضه واحد منهم.

وحتى المعارضات التي يعد التقليد والمحاكاة هدفيها البارزين، فإنها لا تأتي كذلك إلا لأن الشاعر المتأخر أراد أن يبرز قدرته على منافسة الشاعر المتقدم؛ لأن المعارضات ليست نَسْخًا كاملا للقصائد القديمة، وإنما هي أفكار وصور جديدة داخل البنية القديمة المتمثلة في الوزن والقافية[2]. وقد وضح ذلك في مقدمة معارضة البارودي لمعلقة عنترة، فإذا كان عنترة قد بدأ قصيدته مقرا للأولين بالسبق وحيازة خيرات الشعر كلها[3]:

هَلْ غادَرَ الشُّعَراءُ مِنْ مُتَرَدَّمِ ... أم هَلْ عَرَفْتَ الدارَ بَعْدَ تَوَهُّمِ؟

---

(١) محمود سامي البارودي، ديوانه، ص ٦٣.

(٢) انظر هذه الفكرة لدى دكتور محمد فتوح أحمد في كتابه: جدليات النص الأدبي، ص ١٦٩: ١٧٨.

(٣) عنترة بن شداد، شرح ديوان عنترة، الخطيب التبريزي، تحقيق: مجيد طراد، دار الكتاب العربي (بيروت)، ط١، (١٤١٢هـ - ١٩٩٢م)، ص ١٤٧.

فإن البارودي يبدؤها بداية قوية يوضح فيها قدرته على الإتيان بالجديد وتحقيق السبق الفني[1]:

كَمْ غادَرَ الشُّعراءُ مِنْ مُتَرَدَّمِ ... وَلَرُبَّ تالٍ بَزَّ شَأْوَ مُقَدَّمِ

ونستطيع أن نقول كذلك إن شعراء هذه المدرسة استطاعوا التجديد في مضامين بعض أشعارهم لمسايرة الأحداث الشخصية والاجتماعية التي مروا بها أو مرت بهم. فهذا هو البارودي يصف حاله في سجنه بعد فشل الثورة، فيقول[2]:

لا أَنِيسٌ يَسْمَعُ الشَّكْوى ولا ... خَبَرٌ يَأْتِي ولا طَيْفٌ يَمُرّْ
بَيْنَ حِيطانٍ وبابٍ مُوصَدٍ ... كُلَّما حَرَّكَهُ السَّجَّانُ صَرّْ
يَتَمَشَّى دُونَهُ حَتَّى إذا ... لَحِقَتْهُ نَبْأَةٌ مِنِّي اسْتَقَرّْ
كُلَّمَا دُرْتُ لأَقْضِيَ حاجَةً ... قالتِ الظُّلْمَةُ مَهْلًا لا تَدُرْ
أَتَقَرَّى الشَّيْءَ أَبْغِيهِ فلا ... أَجِدُ الشَّيْءَ ولا نَفْسِي تَقَرّْ
ظُلْمَةٌ ما إنْ بِها من كَوْكَبٍ ... غيرُ أَنْفاسٍ تَرامَى بالشَّرَرْ

فواضح في هذه الأبيات ما تحمله من عفوية وصدق بعيدين عن أي تقليد، فالشاعر يتحدث بدقة عما يعانيه في محبسه من حيطان صماء، وباب موصد يحدث صريرا كلما حركه السجان، وظلمة حالكة يتقرى خلالها حاجاته دون أن يستطيع الوصول إليها[3].

أما ما يتعلق بالحوادث الاجتماعية والوطنية، فقد كان لشعراء الإحياء فيها نصيب كبير، منه قول البارودي محرضا على الثورة والحرب[4]:

(١) محمود سامي البارودي، ديوانه، ص ٥٨٤.
(٢) السابق، ص ٢٥٣.
(٣) انظر: د. محمد فتوح أحمد، جدليات النص الأدبي، ص ٢٢١، ٢٢٢.
(٤) محمود سامي البارودي، ديوانه، ص ٣١٨، ٣١٩.

فَيـا قَـوْمِ هُبُّـوا إنمـا العُمْـرُ فُرْصَـةٌ وفي الدَّهْـرِ طُـرْقٌ جَمَّـةٌ ومَنافِـعُ
أَصَـبْرًا عـلى مَـسِّ الهَـوانِ وأَنْتُـمُ عَديـدُ الحَـصى؟ إنِيِّ إلى اللهِ راجِعُ
وكيـفَ تَـرَوْنَ الـذُّلَّ دارَ إقامَـةٍ وذلـك فَضْـلُ اللـهِ في الأرضِ واسِعُ
أرى أَرْؤُسًـا قَـدْ أَيْنَعَـتْ لِحَصادِهـا فَأَيْـنَ ولا أَيْـنَ السُّـيوفُ القَواطِـعُ
فكونـوا حَصِيـدًا خامديـنَ أو افْزَعُوا إلى الحـربِ حَتَّـى يَدْفَـعَ الضَّيْمَ دافعُ
أَهَبْتُ فعاد الصَّوْتُ لَـمْ يَقْضِ حاجَةً إلَيَّ ولَبَّـاني الصَّـدَى وَهْـوَ طائِـعُ
فَلَـمْ أَدْرِ أَنَّ اللـهَ صَـوَّرَ قَبْلَكُـمْ تَماثِيـلَ لم تُخْلَـقْ لَهُـنَّ مَسـامِعُ
فـلا تَدَعـوا هَـذي القُلـوبَ فإنهـا قَواريـرُ مَحْنِـيٌّ عليهـا الأَضالِـعُ

وبذلـك يتبـين أن الشـعراء الإحيائيـين لم يسـيروا عـلى هـدي البنيـة والموضوعـات التقليديـة فقـط، وإنمـا كان لهـم نصيـب مـن البنـاء والفكـر الجديـد وفـق مـا أملتـه عليهـم ملكاتهـم الشـعرية وحياتهـم الشـخصية ومتطلبـات المجتمـع والوطـن.

(٢)

مدرسة الديوان

قامـت هـذه المدرسـة عـلى أكتـاف ثلاثـة مـن رواد شـعراء مـصر ونقادهـا، هـم: عبد الرحمـن شـكري (١٨٨٦ - ١٩٥٨م)، وإبراهيـم عبـد القـادر المـازني (١٨٨٩ - ١٩٤٩م)، وعباس محمـود العقـاد (١٨٨٩ - ١٩٦٤م). حيـث جمـع بـين هـؤلاء الثلاثـة تطلعهـم إلى تجديـد الشـعر بمـا يلائـم العـصر والبيئـة، متكئـين في ذلـك عـلى ثقافتهـم الإنجليزيـة التـي مكنتهـم مـن مطالعـة أشـعار الرومانسـية الإنجليزيـة، إضافـة إلى ثقافتهـم العربيـة. فـكان أول إنتـاج شـعري لهـم يحقـق هـذه الرؤيـة، ويمثـل طفـرة في تاريـخ تطـور الشـعر العـربي ديـوان شـكري «ضـوء الفجـر» الـذي صـدر عـام (١٩٠٩م)، ثـم والى الثلاثـة نـشر دواوينهـم تباعـا. كـما أنهـم نظّـروا لرؤيتهـم التجديديـة تنظـيرا نقديـا في مقدمـات دواوينهـم وفي الصحـف، إلا أن أهـم مـا أنتجـوه في كتاباتهـم

النقدية كتاب «الديوان» الذي عزم العقاد والمازني على إخراجه في عشرة أجزاء، لكنهم أخرجوا منه جزئين فقط عام (١٩٢١م)[١].

وتتمثل أهم سمات شعر هذه المدرسة فيما يأتي:

أولًا ـ رعاية الجانب الفكري الذهني في أشعارهم: وذلك نابع من رؤيتهم أن الشعر هو تعبير عن النفس الإنسانية في فرديتها وتميزها. فابتعدوا بذلك - خاصة في دواوينهم الأولى -عن أشعار المناسبات والحفلات ـ وكان من أهم جوانب بيان التفرد والتميز هو الجانب الفكري الذهني الذي ظهر جليا في أشعارهم في شكل تأملات فكرية ونظرات فلسفية؛ مما دفع بعض الباحثين إلى تسمية تلك المدرسة وفق هذه السمة فسموها «الاتجاه التجديدي الذهني»[٢].

ومن أمثلة هذه السمة عرض العقاد نظرته للحياة ببيان أنها تكرر نفسها في دورة مستمرة، فيقول في قصيدة «أمنا الأرض»[٣]:

أُسائلُ أُمَّنا الأرضَ سؤالَ الطفْلِ للأُمِّ
فَتُخْبِرُني بما أَفْضَى إلى إِدْراكِهِ عِلْمِي

***

جَزاها اللهُ مِنْ أُمٍّ إذا ما أَنْجَبَتْ تَئِدُ
تُغَذِّي الجِسْمَ بالجِسْمِ وتَأْكُلُ لَحْمَ ما تَلِدُ

***

ألا يا أُمّ كم طَلُعا عليكِ الشمسُ والقمرُ
وكم أَسْنى وكم وضعا على أرجائِكِ القَمَرُ

***

---

(١) انظر: د. أحمد هيكل، تطور الأدب الحديث في مصر، ص ١٤٨، ١٤٩. وراجع تاريخ هؤلاء الرواد الثلاثة اتفاق واختلافا لدى الدكتور محمد أبو الأنوار، الشعر العربي الحديث في مصر «روافد التطوروالتجديد»، مكتبة الشباب، (١٤١٧هـ - ١٩٩٧م)، ص ٢٧: ٤٤، ٧٦: ١١٢.

(٢) انظر: د/ أحمد هيكل، تطور الأدب الحديث في مصر، ص ١٥٠.

(٣) عباس محمود العقاد، ديوانه، مطبعة المقتطف والمقطم بمصر، (١٣٤٦هـ ـ ١٩٢٨م)، ص ١٤٨، ١٤٩.

أقامــوا أمْـسِ وانصَرَفُــوا فَلَيْـسَ لِفَلِّهِــمْ شَــمْلُ
فَأَيْـنَ نُفــوسُ مَــنْ سَــلَفوا؟ وأَيْـنَ يكُـونُ مُـنْ يَتْلُـو؟

* * *

فقالــت: في مَلامِحِكـمْ يَبِـينُ الجَـدُّ والخَلَـفُ
فَجُوســوا في جَوانِحِكُـمْ فَثَـمَّ يَجُـوسُ مَــنْ سَــلَفوا

* * *

وأَيــنَ عِظــامُ مــن نَبُهـا مــن الماضـين في السِّــيَرِ؟
فقالــت: قَـدْ صَنَعْـتُ بِهـا لَكُـمْ حَلْـوى مِـنَ الثَّمَــرِ

فالعقـاد يوضـح فلسـفته تجـاه الأرض مـن خـلال حديـث بينـه وبينهـا، بوصفـه ابنـا وبوصفهـا أمًّـا. فـالأرض قديمـة، تعاقبـت عليهـا الأيـام والسـنون. أمـا البـشر، فيذهبون سريعـا ليحل غيرهـم مكانهـم. فهـو يسـألها: أيـن ذهـب السـابقون مـن البـشر؟ وأيـن يتـوارى القادمــون مــن بعدهــم؟ فأجابتــه الأرض بــأن الســابقين والتالــين جميعــا مختبئـون داخـل المعاصريـن، فقـد ورث المعـاصرون سـمات السـالفين، وسـيوَرِّثون هـذه الصفـات للتالـين. فيسـألها سـؤالا آخـر يتعلق بعظـام السـالفين مـن النابهـين: إلى أيـن صـارت؟ فتخـبره الأرض بـأن المعاصريـن قـد أكلـوا هـذه العظـام؛ لأنهـا تحللـت إلى تـراب تغـذت عليـه أشـجار الفاكهـة التـي يقتـات منهـا هـؤلاء المعـاصرون.

ثانيًـا ـ التجديـد الموسـيقي: وذلـك مـن خـلال ظهـور المربعـات الشـعرية مثـل قصيـدة العقـاد السـابقة، حيـث يتفـق روي الشـطرين الأول والثالـث، كـما يتفـق روي الشـطرين الثـاني والرابـع، وذلـك لـكل بيتـين عـلى حـدة.

وكذلـك قـام شـعراء الديـوان بتقسـيم القصيـدة الواحـدة إلى عـدة مقطعـات، كل مقطعـة لهـا رويهـا الخـاص بهـا، مـع عـدم المسـاواة بـين هـذه المقطعـات في عـدد الأبيـات. كـما قامـوا بكتابـة الشـعر المرسـل، وهـو الـذي تتخـذ فيـه قافيـة كل بيـت

رويا ووصلا مختلفين عن السابق واللاحق، وذلك مثل قصيدة «إهداء» لعبد الرحمن شكري التي يبدؤها بقوله[1]:

خَليلي والإخاءُ إلى جَفاءٍ ... إذا لم يَغْذُهُ الشَّوْقُ الصحيحُ
يقولون: الصِّحابُ ثِمارُ صِدْقٍ ... وقد نَبْلو المَرارَةَ في الثِّمارِ
شَكَوْتُ إلى الزمانِ بني إخائي ... فجاء بكَ الزمانُ كما أُريدُ
أُراني قد ظَفَرْتُ بذي وفاء ... لَهُ خُلُقٌ يضيقُ عن الرياءِ

فمن البيِّن من خلال هذه المقطوعة أن كل بيت فيها ينتهي بحرف روي مخالف للسابق عليه والتالي له.

ثالثًا ـ ملاءمة اللغة لطبيعة المجتمع والعصر: واضح من النماذج السابق عرضها أن هناك بونا شاسعا بين لغة شعر مدرسة الديوان ولغة شعر الإحيائيين، فإذا كنا بحاجة إلى المعاجم اللغوية لفهم أشعار الإحيائيين، فإننا غالبا لسنا في حاجة إلى تلك الوسيلة لفهم شعر شعراء الديوان، وإنما تكون الحاجة فقط إلى استبطان المعاني والأفكار الفلسفية التي عرضوها في أشعارهم، مع ملاحظة أن تلك الملاءمة اللغوية جاءت متوافقة مع قواعد اللغة العربية التي نص عليها العلماء دون خروج عنها.

رابعًا ـ الوحدة الموضوعية: وهي إحدى المبادئ التي خالف فيها شعراء الديوان سالفيهم من الإحيائيين، فقد أبوا البدء بالمقدمات الكلاسيكية مثل البكاء على الأطلال أو الغزل أو وصف الخمر، وما يتصل ببعض ذلك من ذكر الرحلة والراحلة وتعدد الموضوعات داخل القصيدة الواحدة، وإنما اختصوا القصيدة بغرض شعري واحد أو فكرة شعرية واحدة[2]، وهو ما نتج عنه أن ظهرت معظم قصائدهم قصيرة أو متوسطة الطول لعدم الحاجة إلى الإطالة الناتجة عن تنوع الأغراض داخل القصيدة الواحدة، ومثال ذلك قصيدة العقاد «أمنا الأرض» التي سبق عرضها.

---

(١) عبد الرحمن شكري، ديوانه، مؤسسة هنداوي، ٢٠١٤م، ص ٦١.

(٢) انظر: د. أحمد هيكل، تطور الأدب الحديث في مصر، ص ١٦١.

ولا بد في ذلك الموقف من ملاحظة الفارق بين الوحدتين الموضوعية والعضوية، فإذا كانت الأولى تعني ما سبقت الإشارة إليه، واستطاع شعراء الديوان أن يحققوها، فإن الوحدة العضوية دعا إليها شعراء الديوان في تنظيراتهم النقدية دون أن يستطيعوا تحقيقها في معظم قصائدهم؛ لأن طبيعة القصيدة الغنائية تأبى غالبا أن تشكل أبياتها وحدة عضوية، بمعنى أن يأتي كل بيت في موضع يؤدي فيه دورا لا يصلح أن يؤديه في أي مكان آخر من القصيدة، وهو ما يعني أن نقل هذا البيت من ترتيبه بالقصيدة أو حذفه يؤدي إلى نقض بنية القصيدة بالكامل، وهو ما لا نعثر عليه في معظم أشعارهم، حيث تستطيع أن تحذف بعض أبيات القصيدة أو تحركه من مكانه دون أن تشعر بأي خلل في القصيدة[١].

(٣)

مدرسة المهجر

مع بدايات النصف الثاني من القرن التاسع عشر وحتى نهاية الربع الأول من القرن العشرين، اجتمعت عدة عوامل دفعت بالكثير من أهالي الشام - خاصة لبنان وسوريا - إلى الهجرة أفواجا إلى القارتين الأمريكيتين[٢]. حيث كانت معظم الهجرة إلى الولايات المتحدة الأمريكية والمكسيك بالقارة الشمالية، وإلى البرازيل والأرجنتين وألبيرو وكولومبيا بالقارة الجنوبية. مع ملاحظة أن الهجرة إلى القارة الشمالية كانت سابقة مثيلتها للقارة الجنوبية بعشرين عاما تقريبا.

---

(١) انظر: د. شفيع السيد، نظرية الأدب «دراسة في المدارس النقدية الحديثة»، دار غريب، ط٣، ٢٠١٤م، ص ١١٦، ١١٧.

(٢) تمثلت تلك العوامل فيما كانت تعانيه بلاد الشام من عسف الأتراك وظلمهم وسوء إدارتهم للبلاد وكبتهم للحريات، والاضطهاد الديني والتضييق على الأقليات بدافع العصبية التي أشعلتها السياسة التركية بين أبناء الوطن الواحد، وتردي الأوضاع الاقتصادية بسبب استئثار الإقطاعيين بالأراضي الزراعية وحرمان الفلاح في مقابل الثراء الذي تسامع به الشاميون عمن هاجر أو رأوا مظاهره على من عاد بعد الهجرة. إضافة إلى الاحتلال الفرنسي الذي حل بسوريا ولبنان بعد الحرب العالمية الأولى. انظر: د. عبد الحكيم بلبع، حركة التجديد في الشعر المهجري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٠م، ص ١٩: ٢٢. ود. حسن جاد حسن، الأدب العربي في المهجر، دار قطري بن الفجاءة (الدوحة)، (١٤٠٥هـ - ١٩٨٥م)، ص ٣٢: ٣٥.

وبعد أن استقر بهؤلاء المهاجرين المقام، عزم أدباؤهم على تشكيل جماعات وروابط وأندية أدبية تصدر عن قيم وأهداف واحدة، فكان من أبرز ما قاموا بتأسيسه جماعتان، هما:

أولًا - الرابطة القلمية: وهي جماعة أدباء المهجر الشمالي التي قاموا بتأسيسها بولاية نيويورك عام ١٩٢٠م بهدف النهوض باللغة العربية وآدابها عن طريق بث روح نشيط في جسم الأدب العربي وانتشاله من طور التقليد والجمود من خلال تناول مطالب اليوم والغد بنظرة ذاتية تأملية عميقة في ثوب لغوي معاصر.

وقد كان رئيس هذه الرابطة (جبران خليل جبران) ومستشارها (ميخائيل نعيمة)، ومن أبرز أعضائها (إيليا أبو ماضي، ونسيب عريضة، وعبد المسيح حداد، ورشيد أيوب). وكانت جريدة (السائح) نصف الأسبوعية هي لسان الرابطة.

وقد أحدثت هذه الرابطة صدى عند بقية أدباء المهجر ثم في المشرق العربي، خاصة بعد صدور كتاب (الغربال) لميخائيل نعيمة عام (١٩٢٣م)، إلا أن هذه الرابطة لم تدم سوى أحد عشر عاما، حيث انحلت عراها عام (١٩٣١م) بوفاة جبران وبعض أعضائها، ثم بعودة ميخائيل نعيمة إلى وطنه لبنان[١].

ثانيًا - العصبة الأندلسية: وهي أكبر الروابط الأدبية التي عرفها أدباء المهجر الجنوبي، وذلك من خلال طرح (شكر الله الجر) فكرة تأسيسها على (ميشال معلوف) الذي كان لديه من بسطة المال ما ساعده على تأسيسها عام (١٩٣٣م) في مدينة (سان باولو) بالبرازيل، على أن تكون برئاسته، وعضوية عدد وافر من الأدباء أشهرهم (شكر الله الجر، وشفيق معلوف، وفوزي معلوف، وإلياس فرحات). وكان هدف هذه الجماعة تجديد الشعر العربي، ولكن في هدوء دون قطيعة مع الماضي ولا تنكر له.

---

(١) انظر تاريخ الرابطة القلمية نشأة وتكوينا وهدفا وانتهاء في: د. عبد الحكيم بلبع، حركة التجديد في الشعر المهجري، ص ٣٥: ٣٧. ود. حسن جاد حسن، الأدب العربي في المهجر، ص ٧٣: ٧٥. ود. شفيع السيد، نظرية الأدب «دراسة في المدارس النقدية الحديثة»، ص ١٥١، ١٥٢.

وقد مثلت صحيفة (مجلة العصبة) لسان هذه الجماعة، حيث أنشأها (ميشال معلوف) على نفقته أيضا، إلى أن توقفت عام (١٩٤١م)، ثم أعاد نشرها (شفيق معلوف) عام (١٩٤٧م)[١].

ويتبين بذلك العرض أن أبرز جماعتين أدبيتين عربيتين ظهرتا في مهجرهما قد اتفقتا في الدعوة إلى التجديد. وهو الهدف الذي ساعدت عدة عوامل على فتح أعينهم عليه ومكنتهم منه، لعل أولها هو إجادة هؤلاء الأدباء عددا متنوعا من اللغات العالمية، مثل: الإنجليزية، والفرنسية، والإسبانية، والبرتغالية، والروسية؛ مما أتاح لهم مساحة واسعة من الثقافات الغنية المختلفة بما تشمله من آداب الأمم الأخرى وحركات التجديد الفكري والنقدي فيها. فطالعوا بذلك الاتجاه الرومانسي، فتأثروا به في حركته التجديدية بخروجه عن الكلاسيكية الجديدة وثورته على التقاليد ودفاعه عن الذاتية، إضافة إلى نزعته إلى الطبيعة وميوله إلى الحزن والأسى والكآبة، وهو ما ظهر في شعر بعض من أدباء المهجر. كما طالعوا الاتجاه الواقعي، حيث جاءت بعض أشعارهم تتناول تجارب المجتمع وما يتعرض له أهلوهم في المشرق العربي من مظالم، وتتجاوب مع القراء. وكذلك وظفوا الرمزية في أشعارهم متأثرين بكلا المنهجين الرومانسي والواقعي؛ وذلك لأن الرومانسية هي من أصلت لفكرة الرمز، لكن شعراء المهجر وظفوه توظيفا شفافا رقيقا في غير إلغاز، يتناولون من خلاله بعض مساوئ المجتمع وموقفهم منها، وهو ما يتوافق - من حيث المعالجة الفنية - مع المنهج الواقعي[٢].

وتتمثل أهم سمات شعر مدرسة المهجر في:

أولًا ـ التجديد اللغوي: وهو تجديد يختلف عما ألفيناه في مدرسة الديوان، حيث إنهم أطلقوا لأنفسهم العنان لتقديم ما يهديهم إليه حسهم وذوقهم دون مبالاة بمدى صحته اللغوية معجمية كانت أو صرفية أو نحوية.

---

(١) انظر تفصيل ما يتعلق بالعصبة الأندلسية في: د. حسن جاد حسن، الأدب العربي في المهجر،: ص ٧٥، ٧٦.

(٢) انظر: السابق، ص ١٠٠: ١١١.

وربما كان سبب ذلك هو بعدهم عن أوطانهم العربية، دون أن تكتمل ثقافتهم اللغوية بتلك الأوطان، كما أنهم لم يلقوا بالا بإكمال ذاك النقص في مهجرهم؛ لأنهم رأوا أن التجديد لا يكون إلا بالخروج من إسار اللغة التقليدية ذاتها وإفساح المجال أمام الشعر ليقول ما تتراءى له صحة تعبيره عما يجيش بنفسه من عواطف وأفكار.

ومن الواضح أنهم لم يعترفوا على أنفسهم بأن ذلك يمثل خللا عندهم، بل إنهم تحدثوا عنه بوصفه تجديدا مقصودا محاولين فلسفة ذلك بأن الإنسان هو الذي أوجد اللغة، وليس العكس، وأنها آلة في يده، دون النقيض، كما أنها تتغير بأطواره. وبذلك فإن التعبير عندهم لا يراد لذاته، بل لما يحمله من مضمون وروح، وهو بعد ذلك تعبير بسيط ليس فيه زخرف ولا وشي ولا صنعة أو زركشة، يكفي عندهم أن يكون اللفظ وحيا بالصورة معانقا للفكرة[1].

وربما كان المستوى الصرفي هو أكثر ما أدخل فيه المهجريون تجديدات لم تقرها اللغة، وذلك مثل استخدام جبران لفظة (تحممت) بدلا من (استحممت) في قصيدة (المواكب):

هل تَحَمَّمْتَ بِعِطْرِ   وَتَنَشَّفْتَ بِنُورِ

ومثل قول إيليا أبي ماضي[2]:

فإذا النهرُ فيه رِعْشَةُ رُوحي   حين (يَدْوِي) فيها صَدى ذِكْراها

حيث قال (يَدْوي) بدلا من (يُدَوِّي).

أما على المستوى المعجمي، فإن ميخائيل نعيمة قد أدخل كثيرا من الألفاظ الأعجمية معتبرا إياها جزءا من العربية، مثل: التاكسي، والتليفون، والبرنيطة، والسيكارة.

(١) انظر هذه القضية لدى: د. عبد الحكيم بلبع، حركة التجديد في الشعر المهجري، ص ٦٧: ١١٤. و د. شفيع السيد، نظرية الأدب «دراسة في المدارس النقدية الحديثة»، ص ١٥٥: ١٥٧، ١٥٩: ١٦٥. وانظر الأمثلة المقدَّمة ومزيدا عليها في: د. حسن جاد حسن، الأدب العربي في المهجر، ص ٤٠٩: ٤١٣.

(٢) إيليا أبو ماضي، ديوانه، دار العودة (بيروت)، (د.ت)، ص ٧٨١.

ولا يعد ذلك النوع من التجديد ظاهرة عامة لدى شعراء المهجر الشمالي والجنوبي على حد سواء، وإنما الواضح أنه شاع وفشا لدى شعراء المهجر الشمالي. أما معظم شعراء المهجر الجنوبي، فقد ظلوا متمسكين بقواعد اللغة السليمة ورصانة اللفظ والأسلوب، مع عدم إغفال تقديم ما كان ميسور الفهم من غير حاجة إلى معاودة المعجم لفهم معظم مفرداتهم الشعرية.

ثانيًا ـ تجديد المعاني والصور: لا يعني ما سبق ذكره من أن شعراء المهجر - خاصة الشماليين - كانوا لا يأبهون بدقة الأسلوب وصحة الصياغة أنهم كانوا يلقون بأشعارهم دون بصيرة وتمهل. وإنما كانت بصيرتهم دائما منصبة على المعاني يحاولون الإتيان منها بكل جديد، وعلى الصور يرومون ابتكار صور جميلة موحية بتلك المعاني. وبذلك صار الشعر المهجري غنيا بالأفكار المبتكرة والصور الجديدة[1].

فإيليا أبو ماضي يقدم لنا صورة مبتكرة في قوله[2]:

أنا مِنْ ضَميري ساكِنٌ في مَعْقِلِ　　　أنا مِنْ خِلالي سائِرٌ في مَوْكِبِ
فإذا رآني ذو الغَباوَةِ دُونَهُ　　　فكما تَرى في الماءِ ظِلَّ الكَوْكَبِ

فهو يعبر عن حكمته الماثلة في أن ضميره متحكم في كل قول أو فعل يصدر عنه بتصويره ضميره سجنا يحيط به، وهو ما يعني أن كل تصرفاته ستمر عبر هذا الحاجز أولًا، إن شاء أجازها، وإن شاء منعها. كما يصور ما تضفيه عليه طيب صفاته من هيبة ووقار بأن خلاله تصوره بين الناس سائرا في موكب مهيب. أما البيت الثاني، فيعرض لما قد يصل إلى مسامعه من آراء لبعض الأغبياء الذي ينتقصون قدره، فيمثل حالهم تجاهه في صورة من يقف على بحيرة ماء، فيرى انعكاس ضوء النجوم على سطح الماء، فيظنها أسفل منه، في حين أن الحقيقة خلاف ذلك.

---

(١) انظر: د. حسن جاد حسن، الأدب العربي في المهجر، ص ٤١٩: ٤٢٢.
(٢) إيليا أبو ماضي، ديوانه، ص ١٤٦.

ثالثًا ـ القالب القصصي والملحمي: من خلال استقراء أشعار مدرسة المهجر، يتضح أن الروح القصصي قد استهواهم، واستولى على تفكيرهم، فعالجوا في أسلوب القصة والحوار معظم أفكارهم وعقائدهم، ووظفوه في عرض موضوعاتهم[١].

وربما كان رائدهم في هذا الاتجاه إيليا أبو ماضي، حيث فاضت دواوينه بكثير من القصص الأسطورية وغير الأسطورية، في قصائد أو مقطعات صغيرة. ومن أمثلة ذلك مقطعته التي بعنوان «العير المتنكر»[٢]:

زَعَمَ المُؤَدِّبُ أنَّ عَيرًا ساءَهُ ... ألا يُسارَ به إلى المَيْدانِ
فَمَضى فَقَصَّرَتِ القواطِعُ ذَيْلَه ... وسَطَتْ مَواضِيها على الآذانِ
حتى إذا جاء المُرَوِّضُ واعْتَلى ... مَتْنَيْهِ راب الفارسَ الكَشْحانِ
لكنه ما زال غيرَ مُصَدِّقٍ ... حتى علا صوتٌ كَصَوْتِ الجانِ
فاسْتَلَّ صارِمَهُ فَطاحَ بِرَأْسِهِ ... ورَمى بِجُثَّتِهِ إلى الغِرْبانِ
ما دام يَصْحَبُ كلَّ حَيٍّ صَوْتُهُ ... هيهات يُخْفِي العَيرَ جِلْدُ حُصانِ

والعبرة من هذه القصة أن الإنسان مهما حاول إخفاء حقيقته بما فيها من عيوب ونقصان، فإن الحقيقة لا بد من انكشافها بمرور الأيام.

كما استطاع شعراء المهجر إقامة ملاحم طويلة متعددة المعاني والأفكار والصور والخيالات والرموز والعبر، معتمدين في ذلك على أساطير عالمية أو عربية أو غير ذلك. مثل «على بساط الريح» لفوزي معلوف و «عبقر» لشفيق معلوف و «المواكب» لجبران و «الطلاسم» و «الحكاية الأزلية» لإيليا أبي ماضي[٣].

(١) انظر: د. حسن جاد حسن، الأدب العربي في المهجر، ص ١٨١، ١٨٢.

(٢) إيليا أبو ماضي، ديوانه، ص ٧١٩.

(٣) انظر: د/ حسن جاد حسن، الأدب العربي في المهجر، ص ١٣٠، ١٣١، ١٩٥، ١٩٦.

وإذا أخذنا ملحمة «عبقر» مثالا، فإنها تتكون من عدة أناشيد، تتألف من قصائد مختلفة الأوزان والقوافي، حيث تتخذ من إحدى أساطير العرب في العصر الجاهلي أساسا للموضوع. فقد كان العرب يدَّعون أن «عبقر» واد يسكنه الجن، وينسبون إليه كل إنسان أتى بأمر عجاب على غير مثال سابق، وكأن بينه وبين الجن نسبا وصهرا. كما استطاع المؤلف أن يجمع بين عدد آخر من الأساطير على أرض ذلك الوادي، مثل خرافات الجاهلية وشياطين الشعراء وشياطين آخرين والجن والغيلان والسعالي والطيور الخرافية والكهانة والعرافة. وبذلك تعد تلك الملحمة من الأعمال الأدبية الحديثة الرائدة في توظيف التراث توظيفا أدبيا مقصودا. فمن خلال هذه الملحمة يقدم الشاعر ثورة رمزية على دنيا الناس بما فيها من أهواء وشهوات ومظالم وأطماع عَبْرَ حديث الشياطين والجن والطيور، فاستطاع بهذا الرمز أن يبلغ ما يريد من النقد اللاذع، وأن يحقق ما يبغي التبشير به من فضائل والتنفير من الرذائل[١].

ويتخذ الشاعر وسائل فنية متعددة لإبداع هذه الملحمة، فهو حينا يستند إلى الوصف الذي وصل إليه عن بعض شخصيات الملحمة، فإذا به يضيف لتلك الصفات من إبداعه شيئا من الخيال، وذلك مثل وصفه للكاهن «سطيح» بقوله[٢]:

الكاهِنُ الواحدُ في وَسْطِهِ ... مُدْيَةُ نارٍ غِمْدُها من دُخَانْ
مُخَلَّعٌ جُرِّدَ مِنْ عَظْمِهِ ... مُذْ رَبُّهُ قال له كُنْ فكانْ
رِخْوٌ لَوِ التَفَّ على نَفْسِهِ ... لَخِلْتَهُ فوق الثَّرى أُفْعُوانْ

---

(١) انظر الدراسة المفصلة لهذه الملحمة: السابق، ص ٢٠٣: ٢١٣.

(٢) شفيق معلوف، عبقر، مطبعة مجلة الشرق، ١٩٣٦م، ص ٦٨.

أما إذا لم تمده مصادره بأية معلومات عن أوصاف شخصيته، فإنه يطلق لخياله العنان لإبداع صور مبتكرة معجبة، وذلك مثل وصفه «عرافة عبقر» بقوله[1]:

تَلُفُّ ثُعبانًا على وَسْطِها — يكْمُنُ في نابَيْهِ كَيْدُ القَدَرْ
مَجامِرُ الصَّنْدَلِ من حَوْلِها — تَأَلَّبَ الجنُ عليها زُمَرْ
يَنْبَعِثُ الدُّخانُ من شَعْرِها — ويلْتَظي في مُقْلَتَيْها الشَّرَرْ
كأنما اللهُ لدى بَعْثِها — زَوَّدَها بِكُلِّ ما في سَقَرْ

فإذا انتقلنا لبيان كيفية تأسيس الشاعر للرمز، نجد أنه يجعل هذه العرافة - على الرغم مما وصفها به من قوة وجبروت وشر وبشاعة منظر - عندما تراه تخاطبه بوصفه نموذجا للإنسانية وما صارت تراه فيها من شرور وآثام تعكس رؤية الشاعر نفسه لواقع الإنسانية، فتقول له[2]:

وَيْحَكَ يا إنسانْ — ألْقِ عصا سِحْرِكْ
ذَعَرْتَ فينا الجانْ — فَعُذْنَ بالشيطانِ من شرِّكْ
وَدِدْتُ يا غادرُ لو أنني — أطلقت ثعبانيَ لا ينثني
عنك فيرديك ولكنني — أخشى على الثعبان من غدرِكْ
في نابه السُّمُّ كانْ — وصار في صدرِكْ

وبعد ذلك، يلتقي الشاعر بعدد من الشياطين مختلفي المهام، فمنهم شيطان الحرب وإبليس النقائص وإبليس الشهوة وشيطان المال وإبليس الكذب، حيث يجعل من هذه الشياطين رموزا لما يعسكر في نفوس البشر من شر وأنانية وشهوة وطمع.

رابعًا ـ التجديد الموسيقي: صاغ شعراء المهجر كثيرا من قصائدهم في القوالب التقليدية الموسيقية المعروفة ملتزمين البحر الواحد والقافية الواحدة. وإن كان

(١) السابق، ص ٤١، ٤٢. مع التحفظ الديني على نسبة صفة الكيد إلى القدر.
(٢) السابق، ص ٤٥، ٤٦.

لهم من تجديد داخل تلك القوالب فيتمثل في الغنى الموسيقي والخفة الموسيقية اللذين تمتعت بهما كثير من قصائدهم. فهم لا يعتمدون في أشعارهم على الجرس المجلجل أو العبارة الطنانة، وإنما تذوب موسيقاهم رقة وهمسا. وربما كان سبب ذلك إحساسهم المرهف بالحنين وشعورهم المرير بالغربة، إضافة إلى ما عانوه من وجد وحرمان[١]. ومثال ذلك مخاطبة ميخائيل نعيمة أوراق الخريف بقوله[٢]:

تناثري تناثري يا بهجة النظرْ
يا مرقص الشمس ويا أرجوحة القمر
يا أرغن الليل ويا قيثارة السحر

أما التجديد الموسيقي الذي مثل خروجا على عروض الخليل، فقد أحدث منه شعراء المهجر الكثير مما يند عن الحصر والتقعيد[٣]؛ وذلك لأنهم لم ينشئوا لأنفسهم قواعد تجديدية، وإنما تركوا لأنفسهم الحرية الكاملة في ابتداع موسيقى أشعارهم، فأكثروا من التجريب، مقتربين حينا من القواعد التقليدية، ومبتعدين أحيانا أخرى.

فمن ذلك التجديد ما يتعلق بالتصرف في البحور القديمة بزيادة التفاعيل أو نقصانها أو المزج بين التام والمجزوء. ومثال ذلك ما فعله ميخائيل نعيمة في قصيدته «ابتهالات»، حيث بدأها بمجزوء الرمل مع زيادة تفعيلة في آخر البيت، فقال[٤]:

كحل اللهم عيني بشعاع من ضياك كي تراك

(١) انظر: د. حسن جاد حسن، الأدب العربي في المهجر، ص ٤١٣: ٤١٥.
(٢) ميخائيل نعيمة، همس الجفون، نوفل (بيروت)، ط٦، ٢٠٠٤م، ص ٤٥.
(٣) انظر تفصيل ذلك في: د. عبد الحكيم بلبع، حركة التجديد في الشعر المهجري، ص ١١٥: ١٣٠، ٣١٤: ٣٣٠. ود. حسن جاد حسن، الأدب العربي في المهجر، ص ٤٢٨: ٤٣٤.
(٤) ميخائيل نعيمة، همس الجفون، ص ٣٣، ٣٤.

ثم أتبع ذلك بستة أبيات من الرمل التام ذي التفعيلات الست في كل بيت، مع التزام تكرار ختام عروض كل بيتين وضرب كل بيتين:

في جميعِ الخَلْقِ: في دُودِ القبورْ   في نُسورِ الجَوِّ، في موج البحارْ
في صَهارِيجِ البرَاري، في الزهورْ   في الكَلا، في التِّبرْ، في رَمْلِ القِفارْ
في قُروحِ البرْصِ، في وَجْهِ السَّلِيمْ   في يدِ القاتلِ، في نَجْعِ القَتيلْ
في سَريرِ العُرْسِ، في نَعْشِ الفَطِيمْ   في يدِ المُحْسِنِ، في كَفِّ البَخِيلْ
في فُؤادِ الشيخِ، في رُوحِ الصغيرْ   في ادِّعا العالِمِ، في جَهْلِ الجَهولْ
في غِنى المُثْرِي، وفي فقرِ الفَقيرْ   في قَذى العاهِرِ، في طُهْرِ البَتُولْ

ثم أتى ببيت ختامي للمقطع يتكون من ثماني تفعيلات على شطرين متفقي الروي:

وإذا ما ساوَرَتْها سَكْتَةُ النَّوْمِ العَميقْ   فَاغْمِضِ اللهُمَّ جَفْنَيْها إلى أن تَسْتَفِيقْ

أما فيما يتعلق بالقافية، فقد جاءت كثير من قصائدهم على النظام التقليدي، دون أن ينفي ذلك تجديدهم تجديدات لا تنحصر. فقد كتبوا الشعر المرسل، كما نوعوا القوافي بتنوع المقاطع، وكذلك جاءوا بنظام الرباعيات أو المخمس أو المزدوج.

(٤)

مدرسو أبولّو

مع بدايات الربع الثاني من القرن العشرين، بدأ يظهر على الساحة الأدبية المصرية عدد من الدواوين والقصائد المنشورة بالصحف لشعراء تتسم أشعارهم بسمتين أساسيتين، هما: الابتداع المنطلق المتحرر، والعاطفة الجياشة. وهؤلاء الشعراء هم: أحمد زكي أبو شادي، وإبراهيم ناجي، ومحمد عبد المعطي الهمشري، وعلي محمود طه، وصالح جودت، وحسن كامل الصيرفي.

وقد كانت بداية تشكل هذا الاتجاه مجتمعا عام (١٩٢٧م) عندما خرج للنور ديوان «الشفق الباكي» لأحمد زكي أبو شادي الذي جاورته عدد من قصائد شعراء هذا الاتجاه بالصحف، ثم رأى أحمد زكي أبو شادي تأسيس جمعية «أبولو» التي أخرجت مجلة باسمها عام (١٩٣٢م) مثلت تجميعا غير مسبوق لشعراء هذه المدرسة، وأبانت عن انتمائهم لتيار واحد. أما عام (١٩٣٤م) فقد مثل بالنسبة لهم عام الفيضان الشعري، حيث أخرج معظم شعراء هذه المدرسة دواوينهم الأولى، فظهر لعلي محمود طه الملاح التائه ولإبراهيم ناجي «من وراء الغمام» ولحسن كامل الصيرفي «الألحان الضائعة» ولصالح جودت ديوان سماه باسمه[١].

وقد كانت أهم العوامل التي دفعت بهؤلاء إلى اتجاههم التجديدي هي: إجادتهم اللغتين الإنجليزية والفرنسية؛ مما أتاح لهم مطالعة الاتجاه الرومانسي في أوربا، خاصة إنجلترا وفرنسا. وكذلك حضورهم إثر ثلاث مدارس أدبية كبرى هي الإحياء والديوان والمهجر، فاستطاعوا الاستفادة من احتدام الصراع بين المدرستين الأوليين من خلال قدرتهم على تمييز محاسن كل مدرسة من مساوئها؛ مما دفعهم إلى محاولة إبداع شعر يعيد توظيف هذه المحاسن، ويتجاوز هذه المساوئ. أما مدرسة المهجر، فكانت إحدى صور الاتجاه الرومانسي التي أفاد منها بعض شعراء أبولو الذين لم يجيدوا لغة أجنبية. كما يضاف لهذين العاملين مطالعة من لم يُجِدْ منهم لغة أجنبية كثيرا من الشعر الرومانسي الذي ترجمه رواد مدرسة الديوان[٢].

وقد اتجهت مضامين معظم أشعارهم إلى الحب والطبيعة والحنين إلى مواطن الذكريات والشكوى والتأمل، وهم يعبرون عن معظم هذه الموضوعات تعبيرا ذاتيا يوضح رؤية الشاعر ومشاعره تجاهها. وقد جاءت معظم هذه المشاعر فياضة بعاطفتي الحزن والأسى تبعا لما عاينوه عقب ثورة (١٩١٩م) بمصر من فساد السياسة بعد اتفاق الخديوي والاحتلال على الشعب، وتأزم الاقتصاد بما

---

(١) انظر: د. أحمد هيكل، تطور الأدب الحديث في مصر، ص ٣٠٧: ٣١١.

(٢) انظر: السابق، ص ٢٩٨: ٣٠٦.

شمله من نظام إقطاعي مستغل، واضطهاد الحريات المتمثل في وقف العمل بالدستور وإغلاق البرلمان[١].

وإذا أردنا أن نعرض لأهم السمات الفنية لشعراء هذه المدرسة، فإنه ينبغي أن نشير أولًا إلى أنهم أكثروا من التنويع الموسيقي بشقيه العروضي والقافوي، لكنهم لم يستطيعوا أن يخرجوا عن حدود التجديد الموسيقي الذي أحدثه شعراء المهجر من قبلهم، بل إنهم أمسكوا عن بعض مظاهر التجديد المهجري؛ ولذلك فإننا نرى أن أبرز ما اختصوا أشعارهم به من سمات انحصر في:

أولًا ـ الحرية التعبيرية: وتعني نقل اللفظة من مجالات استعمالها القريبة المألوفة إلى مجالات أخرى بعيدة مبتكرة اعتمادا على خاصية تراسل الحواس. ومثال ذلك قول الهمشري مخاطبا «النارنجة الذابلة»:

خَنَقَتْ جُفوني ذِكرياتٌ حُلْوَةٌ	من عطرِك القَمَرِيِّ والنَّغَمِ الوَضي
فانساب منكِ على كَلِيلِ مشاعري	يَنبوعُ لَحْنٍ في الخيالِ مُفَضَّضِ
وَهَفَتْ عليك الروحُ من وادي الأَسَى	لِتَعُبَّ من خَمْرِ الأَرِيجِ الأَبْيَضِ

فالشاعر في البيت الأول يستعمل للعطر المشموم صفة القمرية المفيدة للإشراق المرئي. كما يستعمل للنغم المسموع صفة الوضاءة المرئية كذلك. وهو في البيت الثاني يصف اللحن المسموع وصفا مرئيا (المفضض). أما في البيت الثالث، فيصف الأريج المشموم بالبياض المرئي[٢].

ثانيًا ـ الطلاقة البيانية: وتتمثل هذه الطلاقة فيما شاع في أشعار هذه المدرسة من استعارات قائمة على التجريد والتجسيد والتشخيص. أما التجريد، فهو تحويل المادي المحسوس إلى معنوي تجريدي؛ مما يلف ذلك المادي بأحاسيس

(١) انظر: السابق، ص ٣٠٧.

(٢) انظر: السابق، ص ٣٣٠.

ومشاعر معينة. وذلك مثل قول محمود حسن إسماعيل واصفا شمعة غرفته[1]:

كأنها والدَجْنُ يلهو بها　　　أُمْنِيَةٌ في يأسِها فانيةْ

فهو في هذا البيت يصور الشمعة وهي تتناقص وتذوب بالأمنية التي تتلاشى حال إحاطة اليأس بها.

وأما التجسيد فهو تصوير المعنوي التجريدي بصورة المادي الحسي الذي قد لا يتوقف عند مرحلة الجماد وإنما يصير جسدا ينبض بالحياة. في حين أن التشخيص هو منح الحياة والصفات الإنسانية لما ليس بإنسان، معنويا كان أو حسيا.

ومثال التجسيد والتشخيص قصيدة «رسائل محترقة» لإبراهيم ناجي[2]:

ذوت	الصبابة	وانطوت		وفرغت	من	آلامها	
لكنني	ألقى	المنايا		من	بقايا	جامها	
عادت	إلي	الذكريات		بحشدها		وزحامهاج	
في	ليلة	ليلاء	أر (م)	قني	عصيب	ظلامها	
هدأت	رسائل	حبها		كالطفل	في	أحلامها	
فحلفت	لا	رقدت	ولا	ذاقت	شَهِيَّ	منامها	
أشعلت	فيها	النار	تر	عى	في	غزير	حطامها
تغتال	قصة	حبنا		من	بدئها	لختامها	
أحرقتها	ورميت	قلـ		ـبي	في	صميم	ضرامها
وبكى	الرماد	الآدمي		على	رماد	غرامها	

(1) سلوان محمود وعزت سعد الدين، محمود حسن إسماعيل «نثرياته، غنائياته، أشعاره المجهولة»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٥م، ص ١٥١.

(2) إبراهيم ناجي، ديوانه، دار العودة (بيروت)، ١٩٨٠م، ص ١٤٩.

فالصبابة والمنايا والذكريات ثلاثة عناصر معنوية تجريدية يقدمها الشاعر في صورة مادية مجسدة، حيث ذوت الصبابة كالنبات، وانطوت كالبساط، وصارت المنايا تنوشه من كل جانب، كما عادت الذكريات في احتشاد وزحام مثل المحسوسات المادية. أما الرسائل والنار والرماد الآدمي، فمحسوسات اكتسبت الصفات الإنسانية من رقاد ونوم، ومن اغتيال وقتل وبكاء[1].

(١) انظر: د/ أحمد هيكل، تطور الأدب الحديث في مصر، ص ٣٣٢: ٣٣٥.

المبحث الثاني:
ما بعد مرحلة (مدارس الشعر العربي)

منذ بدايات النصف الثاني من القرن العشرين إلى يومنا هذا غابت فكرة المدارس الشعرية التي أَلَّفت بين معظم شعراء النصف الأول من القرن ذاته. فقد صار لكل شاعر منهجه الذي يتقارب مع غيره حينا، ويفترق عنه أحيانا. لكن ثمة سمات كانت أكثر بروزا من غيرها لدى شعراء هذه الفترة، نكتفي بذكر ثلاث منها، هي: الرمز، والمفارقة، والتكرار. وذلك على النحو الآتي:

(١)

الرمز

مر بنا خلال دراسة المدارس الشعرية كيف استطاع عدد من الشعراء توظيف الرمز في عدد محدود من قصائدهم ومقطعاتهم، خاصة شعراء مدرسة المهجر.

وربما كانت أقوى محاولات توظيف الرمز في النصف الأول من القرن العشرين محاولة الشاعر اللبناني سعيد عقل في مطولته «المجدلية»، ثم تبعه في مصر بشر فارس (١٩٠٧ ـ ١٩٦٣م) وفي سوريا بديع حقي الذي ظهر ديوانه عام (١٩٥٣م)[١].

---

(١) انظر: عبد العزيز السبيل وأبو بكر باقادر ومحمد الشوكاني، تاريخ كيمبردج للأدب العربي «الأدب العربي الحديث»، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ط١، (١٤٢٣هـ ـ ٢٠٠٢م)، ص ٢٠٤، ٢٠٥.

ومنذ خمسينيات القرن العشرين بدأ يظهر الرمز في الشعر العربي بوصفه أحد أهم تقنيات القصيدة العربية، مع ملاحظة الاختلاف القائم بين الشعراء في مدى ضبابية العلاقة بين الرمز والمرموز إليه أو شفافيتها. لكن الشعراء لم يخرجوا عن توظيف أحد عنصرين بوصفهما رمزا. وهذان العنصران هما[١]:

أولًا ـ الرمز المعاصر: وهو أن يوظف الشاعر أحد العناصر المعاصرة المرئية أمامه بوصفها رمزا يومئ أو يشير إلى دلالة أخرى ذات إيحاءات معينة. ومثال ذلك قصيدة «سلة ليمون» للشاعر أحمد عبد المعطي حجازي، حيث يقول[٢]:

سلة ليمون

تحت شعاع الشمس المسنون

والولد ينادي بالصوت المحزون

«عشرون بقرش

بالقرش الواحد عشرون»

سلة ليمون غادرت القرية في الفجر

كانت حتى هذا الوقت الملعون

خضراء منداة بالطل

سابحة في أمواج الظل

---

(١) بادئ ذي بدء، ينبغي التنبيه إلى أن الرمز الأدبي يتكون من مستويين دلاليين: مستوى سطحي ذي دلالات مباشرة، ومستوى باطني عميق نتعرف عليه من خلال بعض الإشارات التي يحتويها النص الأدبي. انظر: د. محمد فتوح أحمد، جدليات النص الأدبي، ص ١٠٥.

(٢) أحمد عبد المعطي حجازي، مدينة بلا قلب، مطابع أخبار اليوم، ١٩٨٩م، ص ٣١، ٣٢.

كانت في غفوتها الخضراء عروس الطير

أواه..

من روعها؟!

أي يد جاعت قطفتها هذا الفجر

حملتها في غبش الإصباح

لشوارع مختنقات، مزدحمات

أقدام لا تتوقف، سيارات

تمشي بحريق البنزين

مسكين!

لا أحد يشمك يا ليمون!

والشمس تجفف طلك يا ليمون!

والولد الأسمر يجري، لا يلحق بالسيارات

«عشرون بقرش

بالقرش الواحد عشرون»

فيتضح من خلال قراءة عميقة لهذه القصيدة أن الشاعر لا يرغب في الوصف الظاهري لسلة ليمون أتى بها أحد أبناء الفلاحين لبيعها لأهل الحضر، وإنما يتبين أنه يرمز بهذا الليمون إلى الرجل الريفي حينما ينزل إلى المدينة، أو يرمز - بصورة خاصة - إليه هو نفسه حينما نزل المدينة. فالليمون بخضرته ونضارته وطله وطيب رائحته ومحله من السلة رامز إلى رجل الريف بطيبته

ونقائـه وجـمال أخلاقـه وبسـاطته وفطريتـه، لكـن هـذه الصفـات لا تسـاوي شـيئا في الحـضر، حيـث يعاملـه أهـل الحـضر بكثـير مـن السـخرية والاسـتهانة «عـشرون بقرش/بالقـرش الواحـد عـشرون»، أو بالترويـع « أواه.. مـن روعهـا؟!».

كـما أن المظاهـر التـي ذكرهـا دون غيرهـا للمدينـة رامـزة لموقفـه حيالهـا بعدمـا عانـاه منهـا ومـن أهلهـا، فلـم يصـور منهـا مظهـر حضـارة ولا تقـدم ولا رفاهيـة، وإنمـا التقطـت عينـاه فقـط سـلبياتها، فشمسـها حارقـة، وشـوارعها مختنقـة مزدحمـة، وجوهـا ملـوث بعـادم السـيارات «لشـوارع مختنقـات مزدحمات/أقـدام لا تتوقـف، سـيارات/تمشي بحريـق البنزيـن»[1].

ثانيًا ـ الرمـز الـتراثي: مـر بنـا كيـف احتفـى شـعراء العـصر الحديـث منذ مدرسـة الإحيـاء بالـتراث الأدبي مـن خـلال تقليـده ومحاكاتـه ومعارضتـه، ثـم مـا كان مـن شـعراء مدرسـة المهجـر مـن توظيـف الـتراث العـربي والعالمـي في نسـج ملاحمهـم.

ومـع بدايـات النصـف الثـاني مـن القـرن العشريـن بـدأ التفـات شـعراء العربيـة إلى تراثهـم العـربي والإسـلامي والشـعبي مسـتغلين غنـى هـذا الـتراث بالشـخصيات والمرويـات والقصـص والأقـوال التـي مـلأت حيـزا كبـيرا مـن ثقافـة العـربي في العـصر الحديـث، وصـار توظيفهـا الشـعري تأصيـلا لهـذا الأدب وبيانا للامتـداد الأدبي والتاريخـي بـين عصورنـا المختلفـة، إضافـة لمـا يضفيـه هـذا التوظيـف عـلى العمـل الشـعري مـن ثـراء معـان وغنـى أحاسـيس وعواطـف، كـما أنـه يمنـح الرؤيـة الشـعرية نوعـا مـن الشـمول والكليـة، حيـث يجعلهـا تتخطـى حـدود المـكان والزمـان، فتظهـر هـذه الرؤيـة وكأنهـا تؤكـد فلسـفة تاريخيـة أو قانونـا اجتماعيـا أو سـنة كونيـة[2].

(١) انظـر: تحليـل د/عـلي عـشري زايـد لهـذه القصيـدة عـلى أسـاس مسـتويي الرمـز بهـا معتمـدا في ذلـك عـلى سـياق الديـوان كلـه الـذي جـاءت بـه هـذه القصيـدة في: عـن بنـاء القصيـدة العربيـة الحديثـة، مكتبـة ابـن سـينا، ط٤، (١٤٢٣هـ ـ ٢٠٠٢م)، ص ١١٥: ١١٨.

(٢) انظر: السابق، ص ١٢١.

فإذا أردنا أن نضرب مثالا لتوظيف التراث العربي في شعرنا المعاصر، فإننا نورد قصيدة الشاعر الدكتور عبد اللطيف عبد الحليم (أبو همام) التي بعنوان «امرؤ القيس» في بلاط قيصر[١]:

دائبةٌ رحلتي إليكَ، وها … أنا الذي مَلَّ رَحْلَهُ المَلَلُ
مُضَيَّعًا، أَرْكَبُ الهَجِيرَ، يُقاضيني … الأَسى، والسَّرابَ أَنْتَعِلُ
لا خَمْرَةً للزَّوالِ أَرْشُفُها … أُعَلُّ منها، ولا بها نَهَلُ
أُضاجِعُ الوَهْمَ، في تَلَبُّثِهِ … أَثمُلُ منه، وما أنا ثمِلُ
"فاطمة" طَيْفُها يُعابِثُني … وما لها في تَدَلُّلٍ مَثَلُ
وأشْتَهي من "عُنَيْزَةَ" سَكَنًا … أَدْرجُ في فَيْئِهِ، ولا أَصِلُ
بَيْضَةُ خِدْرٍ، أَرومُ خَبْأَتَها … ومُرْضِعُ، فاتها بيَ الشُّغُلُ
"اليوم خَمْرٌ"، والخمرُ مَوْعِدُنا … لا وعدَ إلا السُّلافُ والغَزَلُ
لا وَعْدَ إلا هَواجِسُ هَطلَتْ … أَقِرُّ في سُحْبِها، وأنْتَقِلُ
أَصْحُو على العرشِ ثُلَّ، والدمُ … يَنْهَلُ، ومُلْكٌ تَنُوشُهُ الأَسَلُ
أَجْمَعُ أَمْرِي ـ لو كان يجتمعُ … الأَمْرُ ـ وإني للثأرِ مُرْتَحِلُ
أَصْرُخُ في "كِنْدَةَ"، وفي "غَطَفانَ" … في جُموعٍ مَشى بها شَلَلُ
مُبْتَلِعًا للخِذْلانِ، سَوَّغَهُ … مني عَقْلٌ تَغولُهُ العِلَلُ
وإِنَّني مِنْهُمُ، تَلَعَّبُ بي … ما يَشْتَهِيهِ المَنْخُوبُ والوَجِلُ
قَدْ طَوَّحَتْ بِيَ للرُّومِ راحِلَةٌ … وصاحبٌ بالبكاءِ مُشْتَمِلُ
مُؤَمِّلا أن تَرُدَّ لي وَطَنًا … ـ يا سيدي ـ والاعْرابُ قَدْ خَذَلوا

(١) عبد اللطيف عبد الحليم، الأعمال الشعرية الكاملة، الدار المصرية اللبنانية، ط١، ٢٠١١م، ص ٤٢٨: ٤٣١.

أُقَبِّـلُ الأرضَ - لَـو تُكْرِمُنـي الأرضُ - وإنيَ للأمـرِ مُمْتَثِـلُ
أَعْبُـدُهُ كالإلـهِ، أَخْشَـعُ في بلاطِـهِ، لا يَصُـدُّني عَـذَلُ
وَهْـوَ عـلى سُـنَّةِ المُلـوكِ، يمُـدُّ لي وعـودا تنـداحُ لي السُّـبُلُ
أسْـتَمرئُ الوعـدَ، أَمْتَطيـه إلى وعـدٍ جديـدٍ، والرَّكْـبُ مُتَّصِـلُ
يُلْبِسُـني حُلَّـةً، أَعـودُ بهـا لوعـدِه، والقُـروحُ تَنْدَمِـلُ
أَرْجِـعُ أَهْـذي بالوعـدِ، تُسْـكِرُني الخمـرُ، إذا مـا تَضيـقُ بي الحِيَـلُ
الغـد خمـر، والأرض أعصُرُهـا خمـرا، ومـا غـيرُ قيـصرٍ أَمَـلُ
ولْتَغْـرقِ الأرضُ بالدمـاء وبالعِـرْضِ مُراقًـا، والـرومُ قـد ثَمِلـوا
دائبـةٌ رحلتـي إليـك، ولي قلـبٌ جبـانٌ، ومَنْطِـقٌ بَطَـلُ

فقد بنى الشاعر قصيدته على أساس الروايات التاريخية المتعلقة بقتل بني أسد لملكهم (حُجْر) والد الشاعر امرئ القيس الكندي، حيث حاول امرؤ القيس حشد قبائل العرب للأخذ بثأر أبيه واستعادة ملكه، لكن هذه القبائل ما لبثت أن تفرقت عنه، فلجأ إلى قيصر الروم يطلب منه مددا عسكريا لتحقيق هدفه. فما كان من قيصر إلا أن اكتفى بإكرام ضيافة الشاعر، دون أن يحقق له مراده. وذكرت بعض الروايات أن قيصر دبر له مكيدة بأن أهداه حُلَّة مسمومة ما إن لبسها امرؤ القيس إلا وتقطع جلده وسقط عنه، ومات بسبب ذلك قبل أن يصل إلى دياره بشبه الجزيرة العربية.

ويتخذ الشاعر من هذا الأساس التاريخي منطلقا يرمز من خلاله لحالة العرب في العصر الحديث التي لا تكف عن الاستعانة بالغرب دون أن يستعينوا بأنفسهم:

أَصْرُخُ في "كِنْـدَةَ"، وفي "غَطَفـانَ" في جُمـوعٍ مَـشى بهـا شَـلَلَ

علما بأن استعانتهم بالغرب لا تزيدهم إلا مذلة وخزيا:

مُؤَمِّلا أن تَرُدَّ لي وَطَنًا ـ يا سيدي ـ والاعْرابُ قَدْ خَذَلوا
أُقَبِّلُ الأرضَ ـ لَو تُكْرِمُني الأرضُ ـ وإنيَ للأمرِ مُمْتَثِلُ
أَعْبُدُهُ كالإلهِ، أَخْشَعُ في بلاطِهِ، لا يَصُدُّني عَذَلُ

وأنهم لن ينالوا منهم في النهاية ما يؤملون سوى وعود زائفة ومؤامرات تحاك من وراء ظهورهم للقضاء عليهم، تماما كما قضت الحُلَّة المسمومة على امرئ القيس:

وَهْوَ على سُنَّةِ المُلوكِ، يمُدُّ لي وعودا تنداحُ لي السُّبُلُ
أسْتَمرئُ الوعدَ، أَمْتَطيه إلى وعدٍ جديدٍ، والرَّكْبُ مُتَّصِلُ
يُلْبِسُني حُلَّةً، أَعودُ بها لوعدِهِ، والقُروحُ تَنْدَمِلُ

وبذلك نرى كيف استفاد شاعر العصر الحديث من القناع التاريخي العربي في التعبير عن قضايا واقعية بالغة الأهمية.

(٢)

المفارقة التصويرية(١)

المفارقة التصويرية تكنيك فني يستخدمه الشاعر المعاصر لإبراز التناقض بين طرفين متقابلين بينهما نوع من التناقض الذي قد يمتد ليشمل القصيدة برمتها، فتقوم كلها على مفارقة تصويرية كبيرة، وهو أبرز ما يميزها عن الطباق والمقابلة.

(١) انظر: د. علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص ١٣٠: ١٥٣. مع ملاحظة ما قمنا به من بيان رؤية ذاتية في تحليل قصيدة نزار قباني «أحزان في الأندلس».

والتناقض الموظف داخل تكنيك المفارقة فكرة تقوم على استنكار الاختلاف والتفاوت بين أوضاع كان من شأنها أن تتفق وتتماثل، أو أوضاع كان يفترض أن تظل ممتدة عبر الزمن.

وتتعدد بنية المفارقة التصويرية ويختلف نسيجها وفقا لطبيعة المادة التي يتشكل منها طرفا المفارقة، فنخرج من ذلك بنمطين، هما:

أولًا ـ المفارقة ذات الطرفين المعاصرين: وهي المفارقة التي يستمد الشاعر مادة طرفيها المتناقضين من لقطات وصور معاصرة له. ومثال ذلك قول بدر شاكر السياب في قصيدته «أنشودة المطر»[1]:

وينثر الخليج من هباته الكثار،

على الرمال: رغوة الأجاج والمحار

وما تبقى من عظام بائس غريق

من المهاجرين ظل يشرب الردى

من لجة الخليج والقرار،

وفي العراق ألف أفعى تشرب الرحيق

من زهرة يربها الفرات بالندى

فالشاعر في هذه القطعة ينطلق من فكرة أساسها وجوب المساواة في توزيع ثروات العراق بين أهله، أو تبعا لما يبذله كل منهم من عمل ومشقة. لكنه من خلال هذه المفارقة يوضح البون الشاسع بين طائفتين، طائفة فقيرة كادحة تهاجر إلى الخليج سعيا وراء الرزق الذي لا تعود منه بشيء، وطائفة تمتلك

(١) بدر شاكر السياب، أنشودة المطر، دار مكتبة الحياة، ١٩٦٩م، ص ١٤٩.

ثروات الوطن دون أن تبذل أقل جهد في اكتساب تلك الثروات « وفي العراق ألف أفعى تشرب الرحيق/من زهرة يربها الفرات بالندى». وهو في تشكيل هذه المفارقة يعتمد على لقطات وصور معاصرة.

ثانيًا ـ المفارقة ذات المعطيات التراثية: وفي هذا النمط يقيم الشاعر المفارقة بين شقين متناقضين، يصور في أحدهما أو في كليهما مشاهد تراثية، مع تطعيمها بما يظهر التحول الذي أصابها، فصرنا إلى ما نحن فيه من حالنا المعاصر. وهنا تكمن الفكرة في أن الشاعر كان يود أن تمتد حضارة التراث إلى عصرنا دون أن نغفل أو نتنازل عنها، كما أنه يريد أن يستنهض في المتلقي الهمة والعزيمة من خلال بث روح حضارتنا الغائبة.

ومثال ذلك ما قام به نزار قباني في قصيدته «أحزان في الأندلس»، حيث يصور لنا الطرف الأول من خلال مشاهد تراثية خالصة:

كتبت لي يا غالية

كتبت تسألين عن إسبانية

عن طارق.. يفتح باسم الله دنيا ثانية

عن عقبة بن نافع.. يزرع شتل نخلة في قلب كل رابية

سألت عن أمية.. سألت عن أميرها معاوية

عن السرايا الزاهية

تحمل من دمشق في ركابها حضارة وعافية

ثم ينتقل إلى تصوير الطرف الآخر الذي تجمع مشاهده بين التراث والواقع المعاصر:

لم يبق في إسبانية

منا ومن عصورنا الثمانية

غير الذي يبقى من الخمر بجوف الآنية

لم يبق من قرطبة سوى دموع المئذنات الباكية

سوى عبير الورد، والنارنج، والأضالية

لم يبق من ولادة، ومن حكايا حبها، قافية ولا بقايا قافية

لم يبق من غرناطة ومن بني الأحمر إلا ما يقول الراوية

فهو في هذا المقطع لا يزال مستمرا في إثبات ما تمتعت به حاضرة الأندلس من حضارة ورقي في شتى مناحي حيواتها الدينية والطبيعية والأدبية. لكنه لا يكتفي بإثبات ذلك - وإلا ما قامت المفارقة - وإنما يثبت معها أن ذلك كله ذهب، ولم يبق لنا منه شيء سوى الذكريات والروايات التاريخية.

(٣)

التكرار

يعد التكرار أحد التكنيكات الفنية التي التفت إليها الأدب العربي منذ العصر الجاهلي إلى يومنا هذا، بيد أنه أخذ مساحة واسعة على مستوى قصائد عدد من شعراء العربية المعاصرين؛ وذلك لما يقوم به من وظائف، حيث يعد - من وجهة نظر منهج علم لغة النص - إحدى وسائل التماسك النصي (السبك) التي تؤسس للنص[١]، كما يعد - من وجهة نظر بنيوية - إحدى وسائل الإبداع الأدبي

(١) انظر: د. سعد عبد العزيز مصلوح، في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية، عالم الكتب، ط١، (١٤٢٧هـ - ٢٠٠٦م)، ص ٢٣٧.

والشعري التي لا تنحصر دلالاتها الفنية[1]؛ وذلك وفق تبادل التأثير والتأثر بينها وبين السياق النصي الذي ترد فيه، أيا كان مستوى هذا التكرار: صوتيا، أو معجميا، أو صرفيا، أو نحويا.

وإذا أردنا مثالا لتطبيق ظاهرة التكرار على الشعر العربي المعاصر، فإننا نجد أن قصيدة «الرحيل» للشاعر فاروق جويدة توفي بالغرض[2]:

قالت:

لأن الخوف يجمعنا.. يفرقنا

يمزقنا.. يساومنا

ويحرق في مضاجعنا الأمان

وأراك كهفا صامتا

لا نبض فيه.. ولا كيان

وأرى عيون الناس

سجنا.. واسعا

أبوابه كالمارد الجبار

يصفعنا.. ويشرب دمعنا

ماذا تقول عن الرحيل

(١) انظر: ميخائيلوفيتش لوتمان، تحليل النص الشعري، ترجمة: د. محمد فتوح أحمد. النادي الأدبي الثقافي بجدة، ط١، (١٤٢٠هـ ـ ١٩٩٩م)، ٨٥: ٩٤، ١٣٣: ١٤٦.

(٢) فاروق جويدة، لأني أحبك، دار غريب، ط١، ١٩٧٧م.

قالت:

ثيابك لم تعد تحميك

من قهر الشتاء

وتمزقت أثوابنا

هذي كلاب الحي

تنهش لحمنا

ثوبي تمزق هل تراه

صرنا عرايا

في عيون الناس يصرخ عرينا

البرد والليل الطويل

العري واليأس الطويل

القهر والخوف الطويل

ماذا تقول عن الرحيل؟

قالت:

لعلك تذكر الطفل الصغير

قد كان أجمل

ما رأت عيناك

في هذا الزمان

يوما أتيتك أحمل الطفل الصغير

كم كنت أحلم

أن يضيء العمر

في زمن ضرير

أتراك تذكر صوته

كم كان يحملنا بعيدا..

كم كان يمنحنا الأمان.. ....

على ثرى زمن بخيل

الطفل مات من الشتاء

يوما خلعت الثوب

كي أحميه..

ومضيت عارية

ألملم في صغيري

كل ما قد كان عندي

من رجاء..

لم ينفع الثوب القديم

الطفل مات من الشتاء

والبيت أصبح خاليا

أثوابنا وتمزقت

أحلامنا وتكسرت

أيامنا وتآكلت

وصغيرنا قد مات منا

في جوانحنا دماه

ماذا فعلت

لكي تعيد له الحياة ؟

ماذا تقول عن الرحيل ؟

قالت:

تعال الآن نهتف

بين جدران السكون

قل أي شيء عن حكايتنا

عن الإنسان

في زمن الجنون

اصرخ بدمعك

أو جنونك في الطريق

اصرخ بجرحك

في زمان لا يفيق

قل أي شيء

قل إنه الطوفان يأكلنا

ويطعم من بقايانا

كلاب الصيد

والغربان.. والفئران

في الزمن العقيم

قل ما تشاء عن الجحيم

ماذا تقول عن الرحيل؟

قالت:

لأنك جئتَ

في زمنٍ كسيحْ

قد ضاع عمْركَ

مثلَ عمري..

في ثرى أملٍ ذبيحْ

دَعْني وحالي يا رفيقي

هل تُرى..

يُشْفى جريحٌ من جريحْ

حُلمي وحُلمُك يا حبيبي

بعضُ ريحْ

ماذا تقول عن الرحيل ؟

قالت:

سأسأل عنك

أحياء المدينة

في خرائبها القديمة

شرفاتها الثكلى

أغانيها العقيمة وأقول كان العمر

أقصر من أمانيه العظيمة

لا تنس أنك في فؤادي

حيث كنت

وحيث يحملني طريق

سأظل أذكر أن في عينيك

قافلتي.. وعاصفتي

وإيماني العميق

وبأن حبك جنة

كالوهم ليس لها طريق

لا تنس يوما عندما

يأتي الزمان بحلمنا

العذب السعيد

فتش عن الطفل الصغير

ذكره بي..

واحمل إليه حكاية

وهدية في يوم عيد..

الآن قد جاء الرحيل..

فهذه القصيدة تتكون من ستة مقاطع، وظف خلالها الشاعر تلك الظاهرة على مستوى القصيدة بالكامل، وعلى مستوى مقاطع معينة فيما بينها، وعلى مستوى المقطع الواحد. وبيان ذلك فيما يأتي:

أولًا ـ التكرار على المستوى الكلي للقصيدة:

تقوم عدة أنواع من التكرار بعمل نوع من التماسك بين أجزاء القصيدة كلها، ويتمثل ذلك فيما يأتي:

تكرار العنوان (الرحيل) في آخر سطر من القصيدة «الآن قد جاء الرحيل..». وهو التكرار الذي يجعل القصيدة موصولة الطرفين، حيث يفضي كل طرف منهما إلى الآخر، فيظل المتلقي في حركة دائمة داخل إطار القصيدة. كما يؤكد على حتمية القيام بهذا الأمر (الرحيل) والتصميم عليه، وفشل طرفي القصيدة في إيجاد بديل له.

تكرار جملة (قالت) في بداية كل مقطع من مقاطع القصيدة الستة، وكذلك تكرار جملة (ماذا تقول عن الرحيل ؟) في ختام المقاطع كلها أيضا، باستثناء

المقطع الأخير الذي سبق بيان اشتمال آخره على لفظة هي بعينها عنوان القصيدة، وكذلك فهي تتماسك مع خواتيم المقاطع الخمسة لاشتمال كل منها على الكلمة نفسها(ماذا تقول عن الرحيل ؟).

وهو ما يعني أن القصيدة بوصفها دائرة كبرى صارت تحوي بداخلها ست دوائر صغرى متتالية أو ستة فصول مسرحية متشابهة المطلع والختام، حيث تمثل فيها المحبوبة الراحلة دور الملقي ويقع فيها الشاعر موقع المُخاطَب. وتشير جملة (ماذا تقول عن الرحيل ؟) إلى نهاية جولة من جولات المواجهة بين الطرفين، وتهيئ المتلقي إلى الاستعداد لجولة أخرى من جولات ذلك الحوار، وربما كان ذلك هو ما دفع الشاعر إلى العدول عن هذا التكرار الأسلوبي في ختام المقطع الأخير، واستبدال الأسلوب الطلبي الاستفهامي الذي قد يطمع المتلقي في سماع إجابة من الشاعر بأسلوب خبري تقريري إعلاما للمتلقي بانتهاء المسرحية ووضع المحبوبة كلمة الختام لها، كما يعني تكرار ذلك الختام عجز الشاعر عن أن يقدم لها أي نوع من أنواع الإقناع كي تعدل عن عزمها الرحيل.

تكرار الضمائر: حيث يلاحظ على طول القصيدة تكرار ضميري المتكلم المفرد والمخاطب المفرد، مع ثبات مرجع هذين الضميرين، حيث يرجع ضمير المتكلم إلى المحبوبة الراحلة، وضمير المخاطب إلى الشاعر، وذلك على طول القصيدة. أما ضمير المتكلمين (نا) فقد ورد ليجمع بينهما. والحق أن هذا التكرار لم يرد متعادلا في القصيدة أو متزنا داخل كل مقطع من مقاطعها، وإنما يختلف من مقطع لآخر، وتنتج عن هذا الاختلاف دلالات فنية متعدئدة ومتنوعة نستعيض عن بيانها - لعدم الإطالة - بما سوف نعرضه من تكرار الضمائر داخل إطار المقطع الثالث أثناء معالجة (ثالثًا ـ التكرار على مستوى المقطع الواحد).

الإيقاع الموسيقي: لا شك أن التكرار الإيقاعي يمثل أحد أدوات التماسك الكلي للنص، حيث يمثل تكرار التفعيلات متوالية داخل السطر الشعري أحد وسائل التماسك داخله، كما يمثل أحد وسائل التماسك بين أسطر القصيدة كلها.

وتختلف درجة هذا التماسك قوة وضعفا تبعا لأمرين:

نوع البحر العروضي الذي نسجت على منواله القصيدة. فإذا كان البحر بسيطا اختلفت الدرجة التي يؤديها في تماسك النص عنها حال كون البحر مركبا، حيث تزداد حينما يكون البحر بسيطا لكون الإيقاع التفعيلي يتكرر مع كل تفعيلة، أما حينما يكون البحر مركبا فإن التماسك يكون بدرجة أقل؛ لأن التكرار الإيقاع يأتي بعد تمام كل تفعيلتين مختلفتين.

بدء كل سطر شعري ببداية تفعيلة، أو تعالق بداية السطر الشعري بنهاية السطر السابق من خلال اشتراكهما في تفعيلة واحدة. وهو ظاهرة تضعف التماسك من ناحية وتقويه من ناحية أخرى، حيث إن اختصاص كل سطر بتفعيلاته دون ارتباط بالسطر السابق أو اللاحق يؤدي إلى زيادة في وظيفة التكرار التماسكية؛ لأن كل الأسطر تبدأ البداية الإيقاعية نفسها، أما تعالق بدايات الأسطر مع خواتيم الأسطر السابقة، فإنه يقلل من وظيفة التكرار لإحداث التماسك، حيث يحل محله لأداء هذه المهمة ذلك التعالق الذي يربط ربطا موسيقيا ليس بين بدايات الأسطر، وإنما بين البدايات والخواتيم السابقة لها. وتنحصر وظيفة التكرار الضعيفة في هذه الحالة لتقيم تماسكا إيقاعيا بعد عدة أسطر حين يوقف الشاعر التعالق التفعيلي بين الأسطر، ويبدأ أحدها ببدء تفعيلي مستقل.

فإذا نظرنا إلى القصيدة محل الدراسة ألفيناها على بحر الكامل، وهو أحد البحور البسيطة التي تتكون من تكرار تفعيلة (مُتَفاعِلُنْ)، مع إمكانية وجود زحاف واحد فقط، وهو تسكين ثاني التفعيلة، فتصير (مُتْفاعِلُنْ). وهو ما يعني أن التكرار الإيقاعي - من حيث البحر العروضي - يعطي تماسكا قويا. لكن من حيث استقلال بداية السطر الشعري بالتفعيلة أو تعالقها مع ختام السطر السابق، فإن القصيدة جاءت جامعة بين النظامين، فأسطرها حينا تأتي مستقلة بإيقاعها التفعيلي، وحينا تأتي مدورة، أي أن التكرار الإيقاعي لم يقم بدور منتظم في إحداث التماسك بين أسطرها، حيث سيقوم بدور فاعل بين الأسطر التي يبدؤها الشاعر بدءا إيقاعيا منفصلا، ,وذلك مثل قول المحبوبة الراحلة عن (الطفل الصغير):

أتراك تذكر صوته

كم كان يحملنا بعيدا..

كم كان يمنحنا الأمان.. ....

على ثرى زمن بخيل

الطفل مات من الشتاء

أما الأسطر المدورة فسيضعف دور التكرار الإيقاعي في إحداث التماسك بين الأسطر. وإنما يقوم التماسك على أساس الارتباط التفعيلي بين أول السطر وآخر السطر الذي قبله، مثل:

قالت: / تعال الآن نهتف / بين جدران السكون

قل أي شيء عن حكايتنا / عن الإنسان / في زمن الجنون

اصرخ بدمعك/ أو جنونك في الطريق

اصرخ بجرحك / في زمان لا يفيق

ثانيًا ـ التكرار على مستوى عدة مقاطع: يوظف الشاعر هذه الظاهرة لتقوم بالربط بين مقطعين أو أكثر، متواليين أو مفترقين. وسوف نكتفي - لعدم الإطالة - بضرب مثال واحد فقط، وهو تكرار مادة (زمن) على طول المقاطع الأربعة الأخيرة في صورة (زمن) و(زمان) معرفتين أو منكرتين. وتُظْهر غلبة تكرار هذه المادة - خاصة على مدى أربعة مقاطع - أن الزمن مثل محور اهتمام هذه الحبيبة الراحلة وشاغلها الشاغل؛ وذلك بسبب ما لاقته بسببه من مآس وأحزان، فالمعاناة الأساسية التي كانت تعانيها هي سياقها الزمني، وأمنيتها الكبرى هي أن يتغير وجه هذا الزمان فيصير سياق سعادة وفرحة.

فإذا نظرنا إلى توظيف ذلك (الزمن) توظيفا فنيا، فإننا نجد أن (الزمن) في هذه المقاطع مثل مكونا أساسيا من مكونات الصورة الفنية، حيث تم تشخيصه وتجسيد صفاته؛ مما يغرينا بتركيب هذه الصور بعضها على بعض لنخرج بصورة كلية له من وجهة نظر المحبوبة، وهو ما سيمثل الدافع الرئيسي لرحيلها. فقد جاء في المقطع الثالث - بادئ ذي بدء - مجردا:

(قد كان أجمل / ما رأت عيناك / في هذا الزمان)

ثم بدأ تشخيصه وتصويره بصفة مادية:

(كم كنت أحلم / أن يضيء العمر / في زمن ضرير)

ثم أتبعت هذه الصفة بصفة معنوية:

(كم كان يحملنا بعيدا.. / كم كان يمنحنا الأمان.. / على ثرى زمن بخيل)

وينقطع ذلك التصوير فترة؛ ليعود في المقطع الرابع بصفة معنوية (الجنون)، وهي صفة تحمل في طياتها عددا من الصفات الدالة كلها على غياب الوعي العقلي وغلبة اللاوعي (لا يفيق) الناتج عنه انبهام اللغة وفوضى الأفعال والحركات، بل وخطورتها أحيانا؛ ومن ثم عدم قدرة الطرف الآخر على فهمه أو التعامل معه، أو انتظار أي خير منه (عقيم):

(في زمن الجنون.... في زمان لا يفيق..... في الزمن العقيم)

ثم تكون الخاتمة في المقطع الخامس بتصويره صورة واحدة مادية تحمل لدى المحبوبة دلالة تفوق دلالة الصفة الموضوعية، فقد صورته بأنه (كسيح):

(قالت: / لأنك جئتَ / في زمنٍ كسيحْ)

وليس المقصود - فيما أرى - ذم هذا الزمن بهذه الصفة التي تدل على

خلل بعض أطراف الجسد وعدم قدرتها على الحركة، وإنما تدل لدى المحبوبة الراحلة على أن ذلك الزمن لا أمل له في المغادرة والانقشاع، فهو جاثم على صدرهما؛ مما يحتم عليها المغادرة، بعد أن فقدت الأمل في أن يغادر ذلك الزمن.

وفي مقابل هذه الصور التركيبية تأتي الصورة الأخيرة في المقطع السادس لترسم صورة مقابلة، تأملها المحبوبة الراحلة:

(لا تنس يوما عندما / يأتي الزمان بحلمنا / العذب السعيد / فتش عن الطفل الصغير)

وعلى الرغم من أن المحبوبة لم تصف (الزمان) في هذا المقطع وصفا مباشرا، فإن وصفه يتضح مما سيأتي به، حيث تأمل أن يأتي الزمانُ الشاعرَ بحلمهما (العذب السعيد)، وحينها - وحينها فقط - تدعو المحبوبة الشاعر إلى (التفتيش) عن حبهما الأول (الطفل الصغير).

وتبعا لاختلاف الموقف من هذا الزمان، فإنها ترسمه في هذا المقطع في صورة الإنسان أو الصديق الذي يواتيهما فيما يحبان، ويؤتيهما ما ظلا يبحثان عنه طيلة أعوام، في حين أنه ظل يرد في المقاطع الثلاثة السابقة في صورة الظرف المحيط بهما أو المقيد لحريتهما، وذلك بدلالة سبقه بحرف الجر (في) أو (على).

ثالثًا ـ التكرار على مستوى المقطع الواحد: وهو التكرار الحادث بين مستويات اللغة المختلفة داخل المقطع الواحد. وسنكتفي بدراسة مقطع واحد غني جدا بهذه الظاهرة، وهو المقطع الثالث، حيث يتبين فيه أن الجملة الخبرية (الطفل مات من الشتاء) تمثل محور التماسك بين جزئياته، وتقسمه - في الوقت ذاته - إلى ثلاث مراحل زمنية، تمثل هي الفاصل بين كل مرحلة والتي تليها. وهذه المراحل هي:

المرحلة الأولى:

وهي مرحلة بزوغ (الطفل الصغير) الذي يرمز إلى الحب الناشئ بين تلك المرأة الراحلة والشاعر، وكذلك يمثل تكراره داخل هذه المرحلة أحد عوامل التماسك بداخله. ومن الواضح أن هذه المرحلة يغلب عليها - نوعا ما - الفرح والحبور بهذا الطفل الذي مثل بزوغه بزوغ شعاع أمل لديهما.

وربما كان أبرز العناصر المتكررة داخل هذه المرحلة (الضمير)، حيث تكررت (كاف) المخاطبة في بدايات هذه المرحلة:

(قالت: / لعلك تذكر الطفل الصغير / قد كان أجمل / ما رأت عيناك / في هذا الزمان / يوما أتيتك أحمل الطفل الصغير)

ثم تبدأ (تاء) المتكلم تظهر وتتكرر من السطر الأخير المذكور لتأخذ نواصي الحديث تجاهها وسط هذه المرحلة:

(يوما أتيتك أحمل الطفل الصغير / كم كنت أحلم / أن يضيء العمر / في زمن ضرير)

ثم يلتقي الضميران في ضمير المتكلمين (نا):

(كم كان يحملنا بعيدا.. / كم كان يمنحنا الأمان.. / على ثرى زمن بخيل)

ولا يمثل تكرار الضمير (نا) في خواتيم هذه المرحلة وسيلة التماسك الوحيدة؛ وذلك لأننا نلحظ أن ثمة تكرارا أسلوبيا ومعجميا وصرفيا داخل قوله:

(كم كان يحملنا بعيدا.. / كم كان يمنحنا الأمان..)

فالتركيب الأسلوبي واحد بين (كم كان يحملنا) و(كم كان يمنحنا)، حيث يقيم نوعا من التوازي بين الجمل، كما أن هناك تكرارا شاملا بين دلالتي الفعلين

(يحملنا، يمنحنا)، فكلاهما يشملهما معنى الود والرحمة والألفة. وكذلك فقد تكررت الصيغة الصرفية بين(يحملنا) و(يمنحنا)، فقد جاء الفعلان على صيغة المضارعة تجسيدا للمعاني السابقة.

ومع نهاية هذه المرحلة تأتي الفاصلة (الطفل مات من الشتاء) التي يلحظ أن ثمة تكرارا بينها - بوصفها فاصلة بين المرحلتين الأوليين - وبين المرحلة الأولى ذاتها، لكنه تكرار منقوص، ففي المرحلة الأولى قالت المحبوبة الراحلة:

(لعلك تذكر الطفل الصغير..... يوما أتيتك أحمل الطفل الصغير)

أما في هذه الفاصلة فقد جاءت كلمة (الطفل) دون وصفه بصفة الصغر التي ستظهر منفردة أيضا خلال المرحلتين الثانية والثالثة، مع تغير نذكره في حينه، حيث تأتي المرحلة الثانية بعد هذا الفاصل.

المرحلة الثانية:

(الطفل مات من الشتاء / يوما خلعت الثوب / كي أحميه.. / ومضيت عارية / ألملم في صغيري / كل ما قد كان عندي / من رجاء.. / لم ينفع الثوب القديم)

وهي مرحلة التحول وبدايات إرهاصات الشقاء، وأبرز ما يتضح فيها هو تكرار ضمير المتكلم بصورة لافتة، مع الغياب التام لضمير المخاطب أو ضمير المتكلمين الذي يجمع بين المحبوبة والشاعر، فنجدها تقول:

(الطفل مات من الشتاء / يوما خلعت الثوب / كي أحميه (أنا).. / ومضيت عارية / ألملم (أنا) في صغيري / كل ما قد كان عندي / من رجاء.. / لم ينفع الثوب القديم)

وهو التكرار الغالب الذي يعني التفرد بالفعل والمحاولة، دون أن يبذل الشاعر ما يساويه من فعل أو محاولة، أو دون أن يبذل الشاعر أي فعل أو أي محاولة أصلا.

وقد مضى في نهايات عرض المرحلة الأولى الحديث عن التكرار المنقوص بين (الطفل الصغير) في تلك المرحلة و(الطفل) فقط في الفاصل بين المرحلتين، أما في مرحلتنا هذه فإن المحبوبة تتحول لتكرر الوصف (الصغير) لا الموصوف:

(ومضيت عارية / ألملم في صغيري / كل ما قد كان عندي / من رجاء..)

وهو تحول يبين في وهلته الأولى أن هذا الطفل (الحب) ظل صغيرا كما هو لم يكبر ولم ينضج، كما أن تكرار الوصف يؤكد وجهة نظرها في أن هذا (الصغير) كأي صغير كان بحاجة إلى رعاية وعناية ثنائية منها ومن الشاعر للحفاظ على حياته واستمراريتها، لكن هذا لم يحدث؛ ولذلك فقد استعاضت عن تعريفه بـ (ال) الموظفة في المرحلة الأولى إلى تعريفه بنسبته لها منفردة دون غيرها (صغيري) إمعانا في تأكيد ما بذلته منفردة تجاهه في ظل ما فوجئت به من تخاذل الشاعر حياله.

المرحلة الثالثة:

(الطفل مات من الشتاء / والبيت أصبح خاليا / أثوابنا وتمزقت / أحلامنا وتكسرت / أيامنا وتآكلت / وصغيرنا قد مات منا / في جوانحنا دماه / ماذا فعلت / لكي تعيد له الحياة ؟ / ماذا تقول عن الرحيل ؟)

وهي مرحلة الحصاد الناتج عن تخاذل الشاعر ووفاة الطفل الصغير، حيث تعود المحبوبة الراحلة إلى تكرار ضمير المتكلمين في تكاثف غير معهود طيلة القصيدة لبيان حقيقة أن هذه النتيجة طمت عليهما معا، ولم ترحمها بما بذلته للحفاظ على صغيرها:

(أثوابنا وتمزقت / أحلامنا وتكسرت / أيامنا وتآكلت / وصغيرنا قد مات منا / في جوانحنا دماه)

ثم تعود لتكرر ضمير المخاطب في غياب تام لضمير المتكلم في هذه المرحلة، وكأنها تقول إن هذه النتيجة ما كنتُ أهلا لها وما أستحقها:

(ماذا فعلت / لكي تعيد (أنت) له الحياة ؟)

فإذا انتقلنا من تكرار الضمير إلى أنواع أخرى من التكرار في هذه المرحلة، ألفينا ثلاثة أسطر غنية بأنواع شتى منه:

(أثوابنا وتمزقت / أحلامنا وتكسرت / أيامنا وتآكلت)

وربما كان أظهر أنواع التكرار في هذه الأسطر تكرار الإيقاع الموسيقي، فالأسطر الثلاثة على وزن واحد هو (مُتْفاعلن مُتَفاعلن)، كما أنه على روي واحد هادئ ساكن (تْ) ليوحي بمدى ما أصاب تلك المحبوبة الراحلة من انكسار، وبأن الأمر قد تم واستقر ولا مناص منه، وذلك بدلالة السكون الذي تنتهي معه التفعيلة الأخيرة لتبدأ تفعيلة جديدة مع السطر الجديد، وذلك على خلاف ما بنيت عليه معظم أسطر القصيدة من التدوير الذي يمكن القارئ من وصل الأسطر ببعضها.

فإذا نظرنا إلى التكرار على المستوى المعجمي في هذه الأسطر الثلاثة، ألفينا ثلاثة أفعال (تمزقت، تكسرت، تآكلت)، وهي جميعا مشمولة بمعاني الانهيار والتفتت والتناقص. أما الأسماء، فأولها (أثوابنا)، يقيم تماسكا بين هذه المرحلة والمرحلة السابقة: (يوما خلعت الثوب)، وكذلك تقوم (أحلامنا) بدور إحداث التماسك بين هذه المرحلة والمرحلة الأولى (كم كنت **أحلم**)، ثم تأتي (أيامنا) لتمسك بين المراحل الثلاث، ففي المرحلة الأولى (يوما أتيتك أحمل الطفل الصغير)، وفي المرحلة الثانية (يوما خلعت الثوب)، وفي هذه المرحلة (أيامنا وتآكلت). ولا يخفى بعد ذلك كله أن الأسطر الثلاثة أتت على نسق نحوي واحد.

فإذا انتقلنا من هذا التكاثف التكراري إلى الأسطر التالية وجدناها إلى آخر المرحلة أو آخر المقطع تقول:

(وصغيرنا قد مات منا / في جوانحنا دماه / ماذا فعلت / لكي تعيد له الحياة ؟)

وهنا يعاود الوصف بـ(الصغر) الظهور مرة أخرى بعد أن ألفيناه معرفا بـ (ال) في المرحلة الأولى، ومضافا إلى (ياء) المتكلم في المرحلة الثانية، حيث يظهر في هذه المرحلة مضافا إلى ضمير المتكلمين (نا) لإعادة تأكيد أنه كان يخص كليهما، وأن النتيجة عمتهما معا، في حين أنها هي التي قامت بما تستطيعه في سبيل الحفاظ عليه كما وضح في المرحلة الثانية.

كما نلحظ التكرار الصوتي في هذه الأسطر حيث ينتهي السطران الثاني والرابع بألف المد والهاء الساكنه التي تشبه صوت التأوه، أو تجسد زفرة حارة جراء ما تعانيه هذه المحبوبة الراحلة بعد النتيجة التي وصلت إليها.

ملحق بالمراجع المهمة للاستزادة فيما يتعلق بالفصل الأول

د. أحمد هيكل، تطور الأدب الحديث في مصر، دار غريب، (١٤٣١هـ ـ ٢٠١٠م).

د. حسن جاد حسن، الأدب العربي في المهجر، دار قطري بن الفجاءة (الدوحة)، (١٤٠٥هـ ـ ١٩٨٥م).

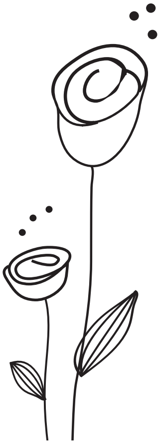
د. شفيع السيد، نظرية الأدب، دار غريب، ط٣، ٢٠١٤م.

د. عبد الحكيم بلبع، حركة التجديد في الشعر المهجري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٠م.

عبد العزيز السبيل وأبو بكر باقادر ومحمد الشوكاني، تاريخ كيمبردج للأدب العربي «الأدب العربي الحديث»، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ط١، (١٤٢٣هـ ـ ٢٠٠٢م).

د. محمد أبو الأنوار، الشعر العربي الحديث في مصر «روافد التطوروالتجديد»، مكتبة الشباب، (١٤١٧هـ - ١٩٩٧م).

د. محمد فتوح أحمد، جدليات النص الأدبي، دار غريب، ط١ (٢٠٠٦م).



الفصل الثاني:
المسرح العربي في العصر الحديث

المبحث الأول: التأصيل للمسرح العربي.. أحمد شوقي رائدا

المبحث الثاني: تطور المسرح النثري.. توفيق الحكيم نموذجا

المبحث الثالث: تطور المسرح الشعري.. صلاح عبد الصبور نموذجا

لم يكن الإبداع الدرامي شعرا ونثرا بعيدا عن العقلية العربية منذ العصر الجاهلي، حيث إننا نجد كمًّا وافرا من أبيات الشعر الجاهلي وقصائده تحتوي على بعض عناصر البنية الدرامية من حوار أو سرد حكائي أو حبكة درامية. ومن أمثلة ذلك في شعرنا القديم امرؤ القيس بن حجر وعمر بن أبي ربيعة في غزلياتهما، وطرفة بن العبد والأعشى فيما يقصان من قصص تاريخية، إضافة إلى الحطيئة في ميميته الشهيرة[1]:

وَطاوِي ثَلاثٍ عاصِبِ البَطْنِ مُرْمِلٍ   بِبَيْداءَ لَمْ يَعْرِفْ بِها ساكِنٌ رَسْما[2]

فقد احتوت هذه القصيدة عددا وافرا من عناصر البنية الدرامية من حيث التقسيم الدرامي، كما أثّر السرد والحوار على تطور الحدث، وتضافرت العناصر اللغوية والفنية لتشكيل الحبكة الدرامية.

أما النثر العربي القديم، فلم يخل هو الآخر من تلك العناصر، فمنذ العصر الجاهلي عرف العرب الأمثال، وأخذوا يقصون مواردها بما تحويه من عناصر البناء الدرامي. ثم تطور الأمر في العصر العباسي، فظهرت عدة مؤلفات تعتمد على القص والحكي مثل كتاب «البخلاء» للجاحظ و «الإمتاع والمؤانسة» لأبي حيان التوحيدي. وكذلك عرف العرب في هذا العصر فنا دراميا آخر، هو فن المقامة الذي اشتهر على يدي بديع الزمان الهمذاني.

---

(١) الحطيئة، ديوانه، تحقيق: نعمان أمين طه، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، (١٣٧٨ هـ ـ ١٩٨٥م)، ص ٣٩٦.

(٢) معاني المفردات: طاوي: جائع. ثلاث: ثلاث ليال. عاصب البطن: يتعصب بالخِرْق، ويشدها على بطنه من الجوع. مرمل: فقير. بيداء: صحراء. رسم: ما بقي بالأرض من آثار الديار.

وكذلك عرف العرب عدة نماذج من الإبداع التمثيلي قبل معرفتهم الأداء المسرحي بمعناه الحديث. من هذه النماذج[1]:

١ ـ **التعزية:** وهي تمثيلية تعبر عن طقس احتفالي ديني خاص بالشيعة في الأيام العشرة الأولى من شهر المحرم، حيث يقدمون خلالها حياة الحسين بن علي - رضي الله عنه - وأحداث مقتله، جامعين في ذلك بين الشعر والنثر.

٢ ـ خيال الظل: وهو مسرحيات تجمع بين الشعر والنثر تقدمها الشخوص أو الدمى بين ضوء شديد وشاشة تعكس ظلالها على الجانب الآخر حيث الجمهور. وكانت مصر أكثر البلاد العربية التي نال بها حظا من الشيوع منذ أن انتقل إليها من الصين وإندونيسيا اللذين يمثلان بلدي النشأة. ويقدم خيال الظل عروضا ساخرة من الواقع في شكل فصول «بابات»، لكل فصل «بابة» قصة مرتبطة ببطل يختلف في شكله عن البابات الأخرى.

٣ ـ القره قوز: هي تمثيليات هزلية تقدمها عرائس يفصل بينها وبين الجمهور حاجز، حيث تقدم مادة تستثير ضحك الجمهور بما تقدمه من نكات وموضوعات ساخرة تتخللها مقطوعات غنائية.

بدايات المسرح العربي في العصر الحديث[2]:

لم يبتكر العرب المسرح في العصر الحديث، وإنما كانت بداية معرفتهم به نقلا عن الحضارات الأخرى التي عرفته منذ آلاف السنين. حيث مر المسرح في بدايات معرفتهم هذه بثلاث مراحل، هي[3]:

(١) انظر هذه النماذج لدى: د. أحمد شمس الدين الحجاجي، المسرحية الشعرية في الأدب العربي الحديث، كتاب الهلال، العدد ٥٣٨ أكتوبر (١٩٩٥م)، ص ١٣، ١٤، ١٩، ٢٠. و د. عبد الحميد شيحة، في الأدب المسرحي، مكتبة الآداب، ط١، ٢٠٠٧م، ص ٢٣: ٢٩.

(٢) انظر هذا الموضوع في كل من: د. أحمد هيكل، تطور الأدب الحديث في مصر، ص ٨٢: ٨٤. ود. أحمد شمس الدين الحجاجي، المسرحية الشعرية في الأدب العربي الحديث، ص ١١: ١٣، ٢٤: ٣٦. ود. عبد الحميد شيحة، في الأدب المسرحي، ص ٣٤: ٤٠.

(٣) لا يعني هذا أن كل مرحلة قد قضت على المرحلة السابقة عليها، وإنما ظل تيار كل مرحلة ممتدا مع تيار المرحلة التالية لها.

المرحلة الأولى: الترجمة[1]

وقد كانت هذه الترجمة عن المسرح الأوربي، خاصة الفرنسي والإنجليزي، مثل مسرحيات موليير وراسين وفيكتور هوجو من المسرح الفرنسي، وشكسبير وبرنارد شو من المسرح الإنجليزي.

ولم تستطع هذه الترجمات أن تحشد حولها الجماهير؛ إما لأن هذا الفن كان فنا طارئا غير مألوف للمجتمع العربي، ولم يعرف له متعة ولا أهدافا، أو لأن موضوعات تلك المسرحيات وشخصياتها لم تكن على صلة بموضوعات ذلك المجتمع وقضاياه. ومن أجل ذلك عمل أرباب هذا الفن الطارئ على التحول إلى المرحلة الثانية.

المرحلة الثانية: التعريب والتمصير

وقد جاءت هذه المرحلة لحشد عدد أكبر من الجمهور؛ حتى تتسع أرضية هذا الفن داخل المجتمع العربي والمصري على وجه الخصوص، حيث عمد رواد الفن المسرحي في الوطن العربي إلى الاكتفاء باقتباس مشاهد معينة من المسرحيات العالمية مع تعريب لغتها وفكرتها وشخوصها، أو تمصيرها.

وقد نجحت هذه المرحلة في الوصول إلى هدفها؛ حيث انجذب من خلال ذلك الصنيع عدد وافر من الجمهور. وكان من رواد هذه المرحلة محمد عثمان جلال (١٨٢٩ ـ ١٨٩٨م) الذي قدم عام (١٨٧٣م) مسرحية «الشيخ متلوف» اقتباسا من مسرحية موليير «ترتوف»، ثم أتبعها بعدة اقتباسات من المسرح الفرنسي خاصة، مقدما اقتباساته في لغة عامية مصرية.

---

(١) لا بد من الإشارة إلى أن هذه المرحلة سبقت بفترة انتقل فيها المسرح الأوربي بلغته الأصلية الأجنبية إلى البلاد العربية، حيث كان موجها إلى غير أصحاب البلاد، حيث أنشأ نابليون في مصر أول مسرح عام (١٧٩٨م) لكي يستمتع جنوده ببعض المسرحيات الفرنسية، ثم أنشئ في أيام الخديوي إسماعيل عام (١٧٦٨م) «مسرح الكوميدي» الذي قدمت عليه المسرحية الغنائية الإيطالية «ريجوليتو»، ثم أنشئ «مسرح الأبرا» الذي قدمت عليه المسرحية الغنائية الإيطالية «عايدة» في افتتاح قناة السويس.

المرحلة الثالثة: التأليف

وتعد هذه المرحلة تطورا طبيعيا للمرحلة السابقة، فبعد أن صار لأرباب هذا الفن ذوق الاقتباس وإبداع اللغة المناسبة، كان لزاما عليهم أن ينتقلوا إلى مرحلة جديدة يؤصلون بها لهذا الفن في الوطن العربي من خلال تأليف عدد من المسرحيات المعتمدة على التراث العربي ذاته الذي احتوى قدرا هائلا من القصص الشعبية والروايات التاريخية التي مثلت ثروة إبداعية غزيرة قريبة إلى ثقافة الجمهور.

وقد كان مارون النقاش (١٨١٧ ـ ١٨٥٥م) أول من أبدع مسرحية عربية خالصة هي مسرحية «أبو الحسن المغفل أو هارون الرشيد» التي قدمها على مسرحه في بيروت عام (١٨٤٩م)، حيث اعتمد في مادتها على كتاب ألف ليلة وليلة. كما قدم مسرحيتين أخريين هما «البخيل» و «السليط الحسود». وقد غلب على «البخيل» الشعر، أما المسرحيتان الأخريان، فغلب عليهما النثر المسجوع.

ثم جاء الشيخ أحمد أبو خليل القباني (١٨٤٢ ـ ١٩٠٣م) ليكون فرقة مسرحية في سوريا عام (١٨٦٥م)، ثم وفد بها على مصر عام (١٨٨٤م)، وقدم من خلالها عدة مسرحيات تجمع كل منها بين الشعر والنثر، معتمدة في مادتها على التاريخين العربي والإسلامي مثل: «هارون الرشيد» و «عنترة بن شداد» و «مجنون ليلى».

أما خليل اليازجي، فقد قدم عام (١٨٧٨م) مسرحية «المروءة والوفاء» التي التزمت الشعر التزاما تاما، فكان يأتي الحوار على شكل قصيدة كاملة متفقة الوزن والقافية، ثم تتبع هذه القصيدة بموشح يقدم على خشبة المسرح بوصفه فاصلا غنائيا. كما أن هذه المسرحية تعد المسرحية العربية الأولى التي تلتزم بمبدأ وحدة الزمان والمكان الذي دعا إليه المذهب الكلاسيكي الجديد في فرنسا.

ولا يعني هذا أن المادة الاجتماعية الواقعية كانت غائبة عن هذه المرحلة، بل

كانت موجودة على يد اليهودي المصري يعقوب صنوع (١٨٣٩ ـ ١٩١٢م) الذي افتتح مسرحه عام (١٨٧٠م)، وقدم عليه اثنتين وثلاثين مسرحية تحض على الإصلاح السياسي والاجتماعي والأخلاقي معتمدا في بعض منها على نوع من السخرية اللاذعة في لغة تغلب عليها العامية. لكن هذا المسرح ما لبث أن أغلق عام (١٨٧٣م) بأمر من الخديوي إسماعيل بسبب تعريض يعقوب صنوع به وبالقصر في بعض مسرحياته السياسية.

والملاحظ أن المستوى الفني لهذه المسرحيات المؤلفة - كأي فن ناشئ - كان ساذجا إلى حد كبير، وربما ارتكزت أهم المآخذ في الجانب اللغوي الذي تأرجح بين البديع والركاكة، أو الجفاف الذي يعوق اللغة عن أن تكون حية متحركة تؤدي إلى تطور الحدث داخل المسرحية.

المبحث الأول:

التأصيل للمسرح العربي.. أحمد شوقي رائدا

بدأ شوقي أول تجربة مسرحية وهو ما يزال مبتعثا إلى فرنسا، حيث وضع مسرحية علي بك الكبير عام ١٨٩٣م، لكنه توقف بعدها مباشرة بعد أن ألفى عدم ترحيب من الخديوي بانشغال شاعره بهذا الفن. ثم عاد شوقي في سنيه الخمس الأخيرة، فأثرى مكتبة الأدب العربي بثماني مسرحيات هي: مصرع كليوباترا، ومجنون ليلى، وقمبيز، وعلي بك الكبير، وعنترة، وأميرة الأندلس، والست هدى، والبخيلة.

ويلاحظ على مجموع هذه المسرحيات أنها جميعا كتبت خلال فترة زمنية قصيرة جدا؛ مما أوقع المؤرخين في خلاف حول تقدم ظهور بعض هذه المسرحيات على بعض. فالمقطوع به هو ظهور المسرحيات الثلاث المذكورة أولًا بترتيبها السالف، وكذلك الانتهاء بالمسرحيتين الأخيرتين بالترتيب المذكور أيضا[١]. أما المسرحيات الثلاث الوسطى، ففيها خلاف حول سبق بعضها بعضا[٢].

وقد جاءت هذه المسرحيات جميعا في قالب شعري، باستثناء (أميرة الأندلس) التي جاءت في قالب نثري. ولا نستطيع أن نعثر على سبب مقنع لاختصاص شوقي مسرحية أميرة الأندلس بالقالب النثري دونا عن بقية مسرحياته، خاصة

---

(١) علما بأنهما لم تظهرا للنور إلا بعد وفاة صاحبهما.

(٢) انظر مقدمة الدكتور عز الدين إسماعيل للأعمال الكاملة لأحمد شوقي «المسرحيات»، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٧م، ص ٧.

منها مسرحيتيه الاجتماعيتين الهزليتين (الست هدى) و(البخيلة)، فـ «النثر بطبيعته أكثر ملاءمة للكوميديا وأقرب إلى الواقعية في تصوير بيئة شعبية معاصرة، بينما الشعر ألصق بمأساة تاريخية غنائية كمأساة المعتمد بن عباد»[١].

كما جاءت مادة مسرحيات شوقي كلها مرتكزة على موضوعين أساسيين هما: التاريخ، والمجتمع. فقد بدأ شوقي بالموضوعات التاريخية التي مثلت المسرحيات الست الأولى، حيث اعتمد في جوهرها على التاريخ المصري الفرعوني والعربي والإسلامي. ونقول (في جوهرها) لأن شوقي التزم فقط بالحوادث الكبرى والحقائق العامة التي تمثل أصولا تاريخية فيما طالعه من روايات تاريخية حول الحدث الذي عرض له[٢]، في حين أكمل عمله الدرامي من خلال ابتكار أفكار وشخصيات ذات أدوار تضفي على ذلك العمل لمسات فنية مقصودة. أما المجتمع، فقد وظف واقعه في المسرحيتين الأخيرتين، حيث أتيتا في قالب ساخر يتناول بعض مساوئ المجتمع.

وإذا حاولنا تفصيل أهم سمات مسرحيات شوقي وبيان كيفية تأصيله للمسرح العربي شعرا ونثرا، ومدى التطور الذي أحرزه خلال هذه السنوات الخمس، فإننا سنكتفي بثلاث مسرحيات فقط، هي: مصرع كليوباترا، وأميرة الأندلس، والبخيلة؛ وذلك لأنها تمثل - نظريا على الأقل - مراحل تطور الفن المسرحي عنده بدءا ووسطا وختاما، إضافة إلى أنها تجمع بين موضوعي مسرحياته، فأولياها تاريخيتان (مصرع كليوباترا، وأميرة الأندلس) والثالثة اجتماعية (البخيلة)، كما أنها تمثل جنسي الإبداع المسرحي: الشعر (مصرع كليوباترا، والبخيلة)، والنثر (أميرة الأندلس).

---

(١) د. محمد مندور، مسرحيات شوقي، دار نهضة مصر، ط٤، ١٩٧٠م، ص ٢٢، ١٠٢. ولا يعني القول بأن مسرحية (أميرة الأندلس) جاءت في قالب نثري أنها خلت تماما من جنس الشعر؛ وذلك لأن شوقي طعم المسرحية في موضعين اثنين ببعض أبيات مقتبسة من شعر المعتمد بن عباد، وذلك في ختام الفصل الرابع، وفي مقدمة المنظر الثالث من الفصل الخامس.

(٢) انظر: السابق، ص ٣٧.

وتتمثل أهم سمات مسرحيات شوقي فيما يأتي:

(١ – ١)

موضوعات مسرحيات شوقي

سبق أن ذكرنا أن مادة مسرحيات شوقي جاءت كلها مرتكزة على موضوعين أساسيين هما: التاريخ، والمجتمع. ويلاحظ على مسرحيات شوقي من حيث الموضوع ما يأتي:

أولًا ـ أن مسرحيات شوقي التاريخية جاءت لعرض أحداث تاريخية في ثوب درامي، لكنها لم تخل من إشارات تحمل رؤى شوقي الفلسفية الواقعية أو نقدات لمجتمعه الذي عايشه[1]. حيث نلحظ - مثلا - في مسرحية (مصرع كليوباترا) أن شوقي يحاول عرض وجهة نظره تجاه بعض القضايا مثل وجوب تكاتف جميع أجيال الوطن لنصرة الحق شبابا وشيوخا، وذلك في قول حابي لزينون[2]:

لقد آنَ التَّكاشُفُ والتَّواصِي	بما تُوحي الكرامةُ والإباءُ
تَعالَ إلى جماعتنا، فإنا	جُنودُ الحَقِّ يَجْمَعُنا لِواءُ
شَبابٌ نَحْنُ يُعْوِزُنا شُيوخٌ	بهم في المُدْلَهِمَّةِ يُسْتَضاءُ

وكذلك رؤيته في انتماء جميع المصريين إلى وطنهم مصر، رغم اختلاف أصولهم. وهو ما نلحظه في قول حابي لزينون إكمالا للحوار السابق[3]:

---

(١) يقول الدكتور أحمد هيكل عن مسرح شوقي: «وفي المسرحيات المتصلة بتاريخ مصر، اختار فترات من هذا التاريخ متسمة بالضعف، حتى لقد عيب عليه ذلك. بينما هو قد اختار هذه الفترات ليتخذ من نقد الضعف في الماضي مجالا لنقد العيوب والانحرافات في الحاضر المشبه من وجوه لهذا الماضي» تطور الأدب الحديث في مصر، ص ٣٠٧.

(٢) أحمد شوقي، الأعمال الكاملة «المسرحيات»، ص ٤٦٢.

(٣) السابق، الصفحة نفسها.

أخـــي، هـــذا أَثِينِـــيٌّ وخِـلِّي ذاك مَقْـدُوني
كِلا الخِلَّـيْنِ للحَـقِّ كـما أَدْعُـوهُ يَدْعُـوني
كِلا الخِلَّـيْنِ ذو جَـدٍّ بِـأَرْضِ النِّيـلِ مَدْفُـونِ
فَلَيْسـا في هـوى مـصر وفي طاعتِهـا دُوني
فَدَيْنـا الوَطَـنَ الغالــ ــيَ بالجِنْـسِ وبالدِّيـنِ
وَلَـمْ نَصْـبِرْ عـلى حُكْـمٍ لِرُومِيَّـةَ مَلْعُـونِ
ولَسْـنا حِـزْبَ أَكْتـافٍ ولسـنا حِـزْبَ أَنْطُـونِ

كما تتضح وجهة نظره في الشعب المصري حاضرا ومستقبلا، فقد وضحت الحالة الأولى في قول حابي لديون(1):

اسْـمَعِ الشـعبَ دُيـونُ كيـف يُوحـون إليـهِ
مـلأ الجَـوَّ هُتافًـا بحيـاتيْ قاتِلَيْـهِ
أثـر البُهْتـانُ فيـهِ وانْطـلى الـزُّورُ عليْـهِ
يـا لـه مـن بَبَّغـاءٍ عَقلُـه في أُذُنَيْـهِ

وخلال رد ديون على حابي(2):

هـداك اللـهُ مـن شـعبٍ بـريءٍ يُصَرِّفُـهُ المُضَلِّـلُ كيـف شـاءَ

أما رؤيته تجاه الشعب مستقبلا، فتتضح في قول كليوباترا(3):

وغَـدًا يعلـمُ الحقيقـةَ قَوْمـي ليـس شيءٌ عـلى الشـعوبِ بِسِرِّ

(1) السابق، ص ٤٥٥، ٤٥٦. وانظر تناول الدكتور أحمد هيكل لهذه الأبيات مظهرا قصد شوقي نقد واقع الشعب المصري في: الأدب القصصي والمسرحي في مصر، دار غريب، (١٤٣١هـ ٢٠١٠م)، ص ٣١٦، ٣١٧.
(2) أحمد شوقي، الأعمال الكاملة «المسرحيات»، ص ٤٥٧.
(3) السابق، ص ٤٦٥.

والأمر ذاته نجده في مسرحية (أميرة الأندلس)، حيث يُبْرِز فكرة الاهتمام الظاهري بالعِلْم دون توظيفه حق التوظيف في خدمة الوطن والذب عن حياضه. وقد وضح ذلك جليا في حوار الأميرة مع والدها الملك حول ما طالعته في قرطبة التي وصفتها وصفا مقززا، باستثناء سوق الكتب[1]:

الملك: خبريني كيف وجدت أسواقها؟

الأميرة: دون أسواق أشبيلية حركة ونشاطا إلا سوق الكتب. فلا أحسب بغداد أقامت مثلها. دخلتها يا أبي، فلبثت فيها ساعة أتأمل ما يقع في جوانبها، وأشهد النداء على نفائس الكتب وذخائر المخطوطات، وهي في أيدي الناس يقلبونها في اعتناء وإشفاق كأنها كرائم الحجارة في أسواق الجوهر.

ثم ما صرح به الملك حينما علم أن أحد شباب الأندلس غلبها في ثمن رسالة المنجم الضبي، فحازها دونها، فكان تعليق الملك[2]:

«لا أظن حرص الشاب على الرسالة إلا للمباهاة، ولكي يقال عنده خزانة كتب حوت كل ثمين ونادر حتى رسالة المنجم الضبي. فإن الشهرة في قرطبة من قديم الزمان أن يتنافس الناس في اتخاذ الخزائن للكتب حتى الذين لا علم لهم بما فيها.»

ويضاف إلى ذلك أن الفقهاء الذين يفترض فيهم صلاح النفس وسعة العلم يشاركون في صنع الفتنة، وذلك في أول ملحوظة تلحظها الأميرة على قرطبة[3]:

(١) السابق، ص ٢٥٢.
(٢) السابق، ص ٢٥٣.
(٣) السابق، ص ٢٤٨.

الملك: وكيف وجدت قرطبة؟

الأميرة: وجدت طرقاتها تموج بالفقهاء يعرفهم الناظر بزيهم، فذكرت عندئذ شهرة هذا البلد بالفتنة والتشغيب وجرأة أهله على أمرائهم وحكامهم. وأشفقت منه على أخي الظافر، وإن كنت واثقة بحزمه وعزمه.

كما أنهم يتسارعون تجاه السلاطين والحكام لنيل رضاهم وعطاياهم. وذلك في وصف مقلاص لما رآه في مجلس يوسف بن تاشفين[1]:

ورأيت ثم فقهاء الأندلس بعمائمهم المكبرة وجببهم الموسعة يتمسحون بالأعتاب.

ثانيًا ـ لم تخل كذلك مسرحيات شوقي التاريخية من مسحة فكاهة تعجب جمهور المسرحية[2]. وهو ما يتضح في مسرحية (مصرع كليوباترا)، حيث كان من الشخصيات الموضوعة في المسرحية (أنشو) مضحك الملكة الذي ظهر في بعض المواقف ليصنع نوعا من البسمة والضحك. ومثال ذلك ظهوره حينما حيا زينون كليوباترا قائلا[3]:

سلامُ السماواتِ في مجدها ... على ربةِ التاجِ ذاتِ الجَلالِ
تمَنَّيْتُ رأسَيْنِ لا واحدا ... إذا مَسَّتِ الأرضَ هامُ الرجالِ
أطأطئُ رأسًا لمجدِ النبوغِ ... وأخْفِضُ رَأْسًا لمجدِ الجَمالِ

(١) السابق، ص ٣١١.
(٢) يقول الدكتور محمد مندور معللا هذه الظاهرة: «وأكبر الظن أن شوقي لم يمد في مآسيه هذه الخيوط الضاحكة إلا مجاراة للروح المصرية المولعة بالنكتة اللفظية والمرح الخفيف»، مسرحيات شوقي، ص ٢٨.
(٣) أحمد شوقي، الأعمال الكاملة «المسرحيات»، ص ٤٦٣.

حيث علق أنشو على تلك التحية خارجا بالموقف من هيبة الترحاب بالملكة إلى السخرية الضاحكة، فيقول للوصيفتين وقيصرون[1]:

أما يُغْنِيهِ عن رأسيـ ـنِ رأسٌ فيه وجهانِ؟
فَحِينًا هو مصريٌّ وحينًا هو يوناني
وفي مجلسِ يوليوسَ وأنطونيوسَ روماني
وإن لاقى أغا القصر فنُوبِيٌّ وسُوداني

ولم يقتصر أمر الفكاهة في المسرحية على تعليقات أنشو فقط، وإنما شارك فيها معظم شخصياتها، ويظهر ذلك - خاصة - في الفصل الثاني، حيث تغلب على هذا الفصل الفكاهة التي تناسب سياق الاحتفال الذي عرض له.

والأمر ذاته نلفيه في مسرحية (أميرة الأندلس)، حيث كان لـ(مقلاص) مضحك الملك دور بارز في المسرحية، وإن كان دور شخصيته بهذا التوصيف لم يتميز كثيرا عن حاجبي الملك (لؤلؤ) و(جوهر). ومن تفكهه وصفه للقاضي ابن أدهم[2]:

جوهر: نحن بانتظار القاضي ابن أدهم يا مولاتي.

مقلاص [متداخلا] لعله هذه الكرنبة التي تتدحرج من بعيد منحدرة إلينا.

ثالثًا ـ إذا كان شوقي يخرج بنا عن السياق التاريخي بعض الشيء ليشيع نوعا من المرح والفكاهة في مسرحياته التاريخية، فإنه قد يخرج في بعض مواضع مسرحياته الاجتماعية عن الموضوع الأساسي الذي يعالجه ليلمح إلى موضوعات اجتماعية ثانوية في سياق الحدث.

ففي مسرحية (البخيلة)، يعالج شوقي إحدى الخصال السيئة وهي البخل، لكنه يشير في بعض المواضع إلى سلبيات أخرى مثل قضية تدني مستوى الأطباء

(١) السابق، ص ٤٦٣، ٤٦٤

(٢) السابق، ص ٢٤٤.

في مصر خاصة داخل الأحياء الشعبية. وذلك كما يظهر في حوار رجلين على المقهى يتبادلان الحديث عن (عبد السلام مرتضى) الطبيب[1]:

الأول: من ذلك المطل من لحيته كالبغل من وراء مخلاة رنا

الثاني: تسأل عن ذاك الذي انحنى على صحيفة يقرا وولانا القفا؟

الأول: أجل. أجل هذا القفا

الثاني هذا هو الدكتور

الأول: من ؟

الثاني: عبد السلام مرتضى

يقرأ ما صادف من جريدة من سطرها الأول حتى المنتهى

وتستوي صحف الصباح عنده وصحف ظهرن من عام مضى

تذاكر الدفن التي يكتبها في الشهر أضعاف تذاكر الدوا

وكذلك نجده يشير إلى ما يسود تلك الأحياء الشعبية من مفاهيم مغلوطة، حيث تعتقد النسوة أن الشفاء يأتي عن طريق أولياء الله الصالحين دون اعتراف بالأطباء - أيا كان مستواهم العلمي والمهاري - وذلك حينما رأت إحدى جارات الست نظيفة البخيلة رؤيا لها أثناء مرضها، فَسَّرَتها جارة أخرى تَدَّعي المشيخة

(١) السابق، ص ٧٥١، ٧٥٢.

بأن شفاءها سيكون على يد قطب من أولياء الله، وأنكرت حينما رأت الطبيب أن يأتي الشفاء على يديه[1]:

[يظهر الدكتور مقبلا]

إحدى الزائرات: ماذا؟ من الداخل؟ من يا ترى؟

أخرى: هذا هو الدكتور عبد السلام

الأولى: أبعد هذا.. القطب يؤتى به؟

الثانية: وأي قطب؟

الأولى: هل نسيت المنام؟

أخرى: ماذا تقول؟ تظن هـــــــــذا القطب؟

الأولى: ذاك هو العمى

هذا الطبيب مطربش والقطب كان معمما

ويضاف إلى ذلك ما عرض له من أساطير يعتقدها عوام الناس، مثل ما قامت به جارات البخيلة من الوسوسة في أذنها برنين النقود المعدنية؛ حتى تتخلص روحها من جسدها، وتستريح مما هي فيه من عناء[2].

رابعًا ـ تكاد مسرحيات شوقي - تاريخية كانت أو اجتماعية - لا تخلو من قصص الحب والعشق. فإذا كان الحب هو عماد مسرحيتيه (مجنون ليلى) و(عنترة)، فإن

(١) السابق، ص ٧٨٧.

(٢) انظر: السابق، ص ٧٩٣: ٧٩٥.

هـذا الموضـوع ظهـر جليـا في عـدد آخـر مـن مسرحياتـه، ففـي (مـصرع كليوباتـرا) نجـد أن العشـق المتبـادل بـين كليوباتـرا وأنطونيـو كان أحـد المحـركات الأساسـية للأحـداث، كـما أننـا نلفـي زينـون منـذ المشـهد الأول في الفصـل الأول يحـدث نفسـه حـول عشـقه لكليوباتـرا، ثـم يـدور حـوار حـاد بينـه وبـين حـابي حـول هـذا الأمـر. أمـا عشـق حـابي لهيلانـة، فيسـتحوذ عـلى مقدمـة المنظـر الثـاني للفصـل ذاتـه، كـما أنـه يمتـد لنلقـاه يشـكل نوعـا مـن رومانسـية ختـام المسرحيـة، حيـث يقـول حـابي لهيلانـة ثـم أنوبيـس الكاهـن[1]:

تعـاليَْ نَحْـيَ في الحَقْـلِ   مـع الطـيرِ كـما تحيـا
هَلُمِّـي الحُـبَّ هَيْـلا   نـةُ فالحُـبُّ هـو الدنيـا
أبي دُونَـك بارِكْنـا   وإن شِـئْتَ فَشـارِكْنا

ثم يكون من رد أنوبيس:

هَلُـمَّا ابْنَـيَّ باسْـمِ اللـ   ـهِ سـيرا وابْنِيـا الوَكْـرا
هلـما جَنَّـةَ الـوادي   هلـما طَيْبَـةَ الغَـرَّا
لـئن فَرَّقَنـا الدَّهْـرُ   فقـد تَجْمَعُنـا الذِّكْـرَى

أمـا مسرحيـة (أمـيرة الأندلـس)، فعـلى الرغـم مـن الخلفيـة التاريخيـة السـوداء التـي وقعـت فيهـا أحـداث المسرحيـة، فإننـا نسـتطيع أن نقـرر أن شـوقي قـد مـزج بـين هـذه المأسـاة التاريخيـة وملهـاة خياليـة مـن خـلال قصـة الحـب بـين الأمـيرة (بثينـة) و(حسـون بـن أبي الحسـن)[2].

وكذلـك كان الأمـر في مسرحيـة البخيلـة، حيـث أبى شـوقي أن ينهـي مسرحيتـه دون أن تخلـو مـن حديـث حـب وعشـق بـين جـمال وحسـنى ينتهـي بالاتفـاق عـلى الـزواج[3]:

---

(١) السابق، ص ٥٤٥

(٢) انظر: د. أحمد هيكل، الأدب القصصي والمسرحي في مصر، ص ٣٥٠.

(٢) أحمد شوقي، الأعمال الكاملة «المسرحيات»، ص ٨٠٤، ٨٠٥.

جمال: بحياتي قولي الحقيقة حسنى أحببتني؟

حسنى: أجل. ملء قلبي

جمال: مثل حبي؟

حسنى: جمال، أحببتني اليو م ؟

جمال: قديم وحق عينيك حبي

كنت أهواك طفلة تملئين الـ البيت والحوش من صياح ووثب

كنت أهواك طفلة في الكوانين نافخة

كنت أهواك خادما كنت أهواك طابخة

[ثم يمسك يدها ويقول]

كم اشتهيتها يدا ما فرغت من العمل

كنت أراها كيد الـ ملكة أهلا للقبل

وأشتهي رائحة الثوم عليها والبصل

خامسًا ـ لا نستطيع أن نطلق على مسرحيات شوقي التاريخية ذات الصبغة الحزينة مصطلح (مأساة)؛ لأن شوقي لم يأت بها سلسلة من أحداث الأسى التي لا يتخللها حدث مضحك، كما أنه لم يختم هذه المسرحيات بخاتمة محزنة[1]، وإنما كان حريصا على أن يطعم خاتمتها ببعض أحاديث العشق التي مثلت

(١) انظر: د / أحمد هيكل، الأدب القصصي والمسرحي في مصر ٣٠٦..

وسيلة للترويح على المتلقي[١]. إضافة إلى أن شوقي يظهر حريصا في معظم مسرحياته على أن يخرج منها الجمهور راضيا غير ساخط على أي من أبطالها.

ففي مسرحية (مصرع كليوباترا)، نجد شوقي حريصا على إرضاء الجمهور عن الشخصيات الثلاث الأساسية في المسرحية: كليوباترا، وأنطونيو، وأكتافيوس. فكليوباترا التي أضاعت ملك مصر تتحدث - على مدى تسعة وعشرين بيتا - حديثا يتضح خلاله ميل شوقي إلى إكساب كليوباترا نوعا من شفقة الجمهور ورضاهم عنها، منها تضرعها لإيزيس[٢]:

إيزيسُ يُنْبوعَ الحَنانِ تَعَطَّفِي ... وتَلَفَّتِي لِضَراعَتي وسُؤالي
أنت التي بكَتِ الأَحِبَّةَ واشْتَكَتْ ... قَبْلَ الأَرامِلِ لَوْعَةَ الإِرْمالِ
إنِّي وَقَعْتُ على رِحابِكِ فارْحَمي ... ذُلَّ المُلُوكَ لِمَجْدِكِ المُتعالي
هل تَأْذَنينَ بأن أُعَجِّلَ نُقْلَتي ... وأَحُثَّ عن دار الشَّقاءِ رِحالي؟

والأمر نفسه مع أنطونيو، حيث يتحدث متذللا منكسرا في ستة وعشرين بيتا[٣]:

روما حَنانَكِ واغفري لفَتاكِ ... أُوَّاهُ منكِ وآهِ ما أقْساكِ
روما سلامٌ من طريدٍ شاردٍ ... في الأرضِ وَطَّنَ نَفْسَهُ لِهَلاكِ
اليومَ يَلْقى المَوْتَ لم يَهْتُفْ به ... ناعٍ ولا ضَجَّتْ عليه بَواكي
إن الذي أعطاك سُلطانَ الثَّرى ... لم تنعمي لِرُفاتِهِ بِثَراكِ

أما أكتافيوس الذي يعد سبب النكبة للبطلين، فإننا نلفي شوقي في خواتيم المسرحية يجري على لسانه حديثا يظهر فيه بأخلاق الفارس المدافع عن حمى

(١) انظر: أحمد شوقي، الأعمال الكاملة «المسرحيات»، ص ٨٠، ٨١، ١٠٣.
(٢) السابق، ص ٥٣٨
(٣) السابق، ص ٥٠٢

وطنه، لا الراغب في تحقيق مجد شخصي[1]:

وداعًا كلوبترا إلى يومِ نلتقي ... وتَنْفُضُ عنها الهامدين المقابرُ
محا الموتُ أسبابَ العَداوةِ بيننا ... فلا الثأرُ مِلْحاحٌ، ولا الحِقْدُ ثائِرُ
وما اسْتَحْدَثَتْ عند الكِرامِ شَماتَةً ... صُروفُ المنايا والجُدودُ العَواثِرُ
. . . .
وما أنا إلا سيفُ رومةَ باترًا ... أُصِيبَ به سيفٌ لرومةَ باتِرُ
زَجَرْتُ فلم أُسْمَعْ، فَقاتَلْتُ مُكْرَهًا ... وفي الحربِ إن لم تَرْدَعِ السِّلْمُ زاجِرُ
وأنطونيو صهري الكريمُ بِمِثْلِهِ ... يُطاوِلُ أنْسابَ الملوكِ المُصاهِرُ

أما في مسرحية (أميرة الأندلس)، فإنه على الرغم مما ارتكبه يوسف بن تاشفين من خيانة وخداع - وفقا لأحداث المسرحية - فإن شوقي يروم في الختام أن يرضي عنه الجمهور بعض الرضا، وذلك من خلال دفاع أسرة الملك المعتمد عنه حين علموا أنه وافق على أن ينقل الملك المعتمد بن عباد إلى بيت ظليل على أن يعمل برعي الإبل، فنجد (الرميكية) زوجة المعتمد تلتمس لابن تاشفين العذر بأن طباعه لا تسمح له بحد أعلى من ذلك في إكرام أسيره. حيث تقول[2]:

«هذا جهد الرجل في المروءة يا مولاي. وهذه غاية كرمه، فلا تكلفه فوق قدرة باعه، ولا تسأله ما ليس في طباعه.»

سادسًا ـ من الواضح حرص شوقي الدائم على إبراز العنصر الديني في مسرحياته، أيا كان ذلك الدين. ففي مسرحية (مصرع كليوباترا)، تظهر شخصية (أنوبيس) الكاهن شخصية محورية في أحداث المسرحية، فيظهر بصورة العابد

---

(١) السابق، ص ٥٤٧، ٥٤٨.

(٢) السابق، ص ٣٤٣.

العالم في محرابه، ويحظى باحترام الملكة وجميع من حوله، حيث تطلب منه الملكة أن يصلي لها ولصغارها(1):

الملكة: كاهنَ المُلْكِ سلامٌ لا عَدِمنا بَركاتِكْ
صَلِّ من أجلي، ولا تنـ ـسَ صغاري في صلاتكْ
أنوبيس: رَبَّةَ النيلِ، التحيا تُ الزكياتُ لِذاتِكْ
حَرَسَتْ تاجَكِ إيزيـ ـسُ وَمَدَّتْ في حَياتِكْ

وبحديثه يختم شوقي المسرحية، مظهرا إياه في صورة الرجل الحكيم ذي الرؤية الثاقبة(2):

أَكْثِري أيها الذئابُ عِواءً وادَّعي في البلادِ عِزًّا وقَهرا
أَنْشدي واهتُفي وغَنِّي وضِجِّي واسْبَحي في الدماءِ نابًا وظُفْراً
لا وإيزيسَ ما تَمَلَّكْتِ إلا واديا من ضَياغِمِ الغابِ قَفْرًا
قَسَمًا ما فَتَحْتُمُ مصرَ، لكن قد فتحتم بها لِرُومَةَ قَبْرًا

ويضاف إلى ذلك ما سبقت ملاحظته من الطابع الديني لكليوباترا، حين تضرعت لإيزيس طالبة منها العفو.

أما مسرحية أميرة الأندلس، فإن الصبغة الإسلامية جلية في حوار معظم شخصيات المسرحية، في تحياتهم ودعواتهم، وكذلك في تناص بعض جملهم مع آيات من القرآن الكريم.

كما يبرز هذا العنصر في مسرحية (البخيلة)، وذلك حين تغادر الست نظيفة البخيلة دكتها، وتقوم لتصلي صلاة الضحى. وكذلك حين يسخر حفيدها جمال

(١) السابق، ص ٤٦٤

(٢) السابق، ص ٥٤٨.

من صلاتها، فتجيبه حسنى الخادمة إجابة إسلامية صحيحة[1]:

جمال: وأين جدتي؟ فإني لا أراها ها هُنا
حسنى: أظنُّها مضت تصلي في الخزانةِ الضحى
جمال: للهِ أو للمالِ يا حسنى تُرى؟
حسنى: كما تشا مالي وما تعمله؟ لكلِّ عبدٍ ما نوى

(١ - ٢)

اللغة

استطاع شوقي أن يتحاشى الصياغات التراثية غير الملائمة للمجتمع التي ظهرت في مسرحيات سابقيه، كما استطاع أن يتخلى كثيرا عن مفردات ديوان شعره التي لا يفهم كثيرا منها إلا المتخصصون، حيث جنح في أولى مسرحياته إلى لغة فصيحة سهلة الفهم لطبقة المثقفين في المجتمع، لا يستثنى من ذلك سوى بضع مفردات، مثل (الغَيْسانَة) في وصف حابي لهيلانة[2]:

تَنْفَحُ كَالزَّنْبَقَةِ الغَيْسانَة

و(الهِزَبْر) في وصف كليوباترا لموقعة أكتيوم البحرية[3]:

وتَخالُ الدُّخَانَ في جَنَباتِ الـ جَوِّ جُنْحًا من ظُلُماتِ اللَّيْلِ يَسْري
ودَوِيَّ الرياحِ في كُلِّ لُجٍّ هَزَجَ الرَّعْدِ أو صِياحَ الهِزَبْرِ

(١) السابق، ص ٧٦١.
(٢) السابق، ص ٤٥٧.
(٣) السابق، ص ٤٦٦.

و(الكُماة) في رد أنطونيو على ظن كليوباترا وقوعه في الأسر[1]:

أَسْرٌ؟ وَهِمَتْ كلوباترا أَتَظْفَرُ بي   أيدي الكُماةِ وفي كَفَّيَّ أَظْفارُ

و (الدَّد) في وصف كليوباترا لأنطونيو[2]:

ولستَ من يَغْضَبُ في لَيْلِ الشَّرابِ والدَّدِ

وقد استطاع شوقي تباعا أن يتخلص من معظم هذه المفردات، فلا نجد الألفاظ السابقة ولا مثيلاتها في مسرحية (أميرة الأندلس) باستثناء وصف بائع القطائف لحريز بأنه (عبل شمردل)[3]:

«رجل عملاق أشم طويل الساعدين عبل شمردل».

كما يظهر أن شوقي في هذه المرحلة الوسطى بدأ يستعين ببعض تعبيرات المجتمع المصري بعد تفصيحها، مثل قول أحد السماسرة للشيخ المغربي حينما رفض أبو الحسن التاجر مساومتهم على شراء منزله: «حجلت فيها يا وجه النحس»[4]، ودعاء الأميرة وهي متنكرة في زي شاب يدعى (ابن غصين) لـ(حسون): «بَعُدَ عنك الشرُّ يا أخي»[5].

ثم وصل تطور شوقي الفني بلغته المسرحية منتهاه في مرحلته الأخيرة، فقد اختفت تلك الألفاظ الغريبة تماما عن مسرحية (البخيلة)، بل على العكس، صرنا نلحظ بعض الألفاظ القريبة من ألفاظ المجتمع الذي يعرض شوقي إحدى سلبياته. حيث نجد لفظة (البنطلون) في وصف رشاد لهندام جمال أثناء

---

(١) السابق، ص ٤٧٨.

(٢) السابق، ص ٤٨٠.

(٣) السابق، ص ٢٨١.

(٤) السابق، ص ٢٨٨.

(٥) السابق، ص ٢٩٧.

حـواره مـع عزيـز أخـي بنـت النقيـب[١]:

والبنطلـون مسـتو لم ينكـسر، لم ينعقـد

وكذلك لفظة (الشلت) أثناء الحوار ذاته في وصف مال نظيفة البخيلة[٢]:

تـرى المـال في بيتهـا في اللحـاف وتحـت البـلاط وحشـو الشـلت

والـ(بلاط) والـ(ليفة) والـ(كليم) في وصف نظيفة منزلها[٣]:

منـزلي حـولي نظيـف وأنـا الســت نظيفـة
وبلاطـي ذاك أنقـى بكثـير مـن صحيفـة
كل مـا كلفنـي مـا ء وصابـون وليفـة
لا بسـاط لا كليـم لا حريـر لا قطيفـة

و(الفوطة) و(الكانون) في طلبي نظيفة من خادمتها حسنى أن تسرع لإعداد الطعام[٤]:

أوشـكت تدخـل الضحـى.. البسـي الفـو طـة «حسـنى»، طـيري إلى الكانـونِ

و (الشـبكة) و(السَّـبَت) في قـول أم عـلي لجـمال عندمـا أتتـه تخـبره بفسـخ خطبتـه ورد شـبكته وهدايـاه[٥]:

وهــذه (الشــبكة) يــا ســيدي انظــر. تأمــل. خاتــم لا يعــاب
وهــذه قيمــة مــا جاءنــا من (سـبت) النقل وغـالي الثياب

(١) السابق، ص ٧٤٤.
(٢) السابق، ص ٧٥٠.
(٣) السابق، ص ٧٥٦.
(٤) السابق، ص ٧٦٨.
(٥) السابق، ص ٨٠٧، ٨٠٨.

وكذلك وظف بعض التعبيرات السائدة في المجتمع مع تفصيحها بعض الشيء، مثل دعوة نظيفة على خادمتها عندما أخبرتها الخادمة باشتهائها لقمة القاضي، فقالت لها: «اشتهتك عقربة!»[1]. وشكوى جمال حاله لجدته بقوله: «الحال يا جده زفت وقطرانْ»[2]. وتحية إحدى الجارات عندما دخلت بيت نظيفة تعودها بتحية نسائية شائعة في الأحياء الشعبية المصرية: «العوافي أم الأفندي العوافي»[3]. واستئذان أم علي للدخول على جمال بقولها: «دستوركم»[4].

(١ - ٣)

الموسيقى

استطاع شوقي خلال مسرحياته توظيف عدد وافر من البحور البسيطة والمركبة التامة والمجزوءة والمشطورة والمنهوكة. كما تقلب شوقي في مسرحياته الشعرية على معظم الألوان الموسيقية التي عرفها الشعر العربي قديما. فهو في معظم مسرحياته الشعرية يبدع على منوال الشعر التقليدي عروضا ورويا، وكذلك يوظف الأرجوزة والموشحة والمربعات الشعرية.

ولا شك أن تلوين شوقي بين البحور العروضية وقوافيها يوسع عليه في نطاق القول؛ حتى يستطيع أن يعبر عن كل معانيه وأفكاره، دون أن يلجئه بحر دون آخر أو قافية دون أخرى إلى التكلف الذي يسيء إلى عمله الفني. وكذلك فإن هذا التنوع يجدد نشاط المتلقي ويمتعه، ويثبت قدرة المؤلف على التوظيف الموسيقي المتنوع وفق ما تقتضيه الضرورة.

وإذا كان شوقي التزم بالأشكال الموسيقية القديمة، فإنه استطاع إحداث نوع

(١) السابق، ص ٧٥٩.

(٢) السابق، ص ٧٧٠.

(٣) السابق، ص ٧٨٤.

(٤) السابق، ص ٨٠٦.

من التطوير من خلال تقسيم البيت العروضي بين حوار عدة أشخاص. ومن الملاحظ أن شوقي بمرور الأيام تطور في استثمار هذه التقنية. فإذا كان لم تستخدمها في مسرحيته الأولى (مصرع كليوباترا) إلا مرات معدودات، فإنها صارت الغالبة على أحاديث مسرحية (البخيلة)، بل صارت تسيطر على حوارات مطولة بين شخصين أو أكثر.

وقد وظف شوقي هذه التقنية في عدة أغراض يعد أولها وأساسها هو إسراع الحوار[١]، وهو ذلك الإسراع الذي ظهر ضروريا في بعض السياقات لخدمة عدة أغراض أخرى، منها تجسيد حدة النقاش وتوتره. وذلك مثل الحديث الدائر بين زينون وحابي في (مصرع كليوباترا)، حيث يحاول زينون إخفاء حبه كليوباترا، في حين يعمل حابي على اسخراج إقراره بذلك الحب[٢]:

زينون [غاضبا]: أَتَعْلَمُ يا غلامُ عَلِيَّ عِشْقًا؟

حابي: دَعِ الإِنْكارَ قَدْ بَرِحَ الخَفاءُ

زينون: ومَنْ أنْباك؟

حابي: أنت!

زينون: وكيف؟

حابي: تَهْذِي فَتَفْضَحُكَ الوَساوِسُ والهُذاءُ

وكذا يظهر هذا الغرض في مسرحية البخيلة، حيث يساعد تقسيم البيت الشعري على الحوار بين نظيفة (البخيلة) وحفيدها جمال حول موضوع الزواج

(١) انظر التفات الدكتور عز الدين إسماعيل إلى أثر تقسيم البيت العروضي على إسراع الحوار بين شخصين في تقديمه مسرحيات شوقي، ص ١١.

(٢) أحمد شوقي، الأعمال الكاملة «المسرحيات»، ص٤٦٠، ٤٦١

علـى تجسـيد حالـة توتـر الحـوار بينهـما[١]:

جمال: ماذا أقول جدتي؟

نظيفة: قل ما تشا لجدتك

جمال: أنا يا جدتي كبرت ولا أطلب إلا الزواج

نظيفة: عندي صبية لك

جمال: الـ خادم؟ لا. كم قلت: لا

نظيفة: لا تدع "حسنى" خادما

جمال: ابنة من؟

نظيفة: بنتي أنا

ج

جمال: لقيطة ربيتها أنت. أليس هكذا؟

نظيفة: تذاكرنا الزواج تعال ننظر زواجك كم يكلف يا جمال

جمال: قليلا جدتي

نظيفة: كم؟

جمال: نصف ألف

(١) السابق، ص ٧٧٦،٧٧٧.

نظيفة: أعندك ما لنصف الألف بال؟

....

اشرح جمال ما يكو ن المهر؟

جمال: عديه ميه

نظيفة: من الجنيهات؟

جمال: أجل ليست ريالات هيه

وشبكة تصلح أن تهدى وأنت المهديه

نظيفة: وكم تساوي؟

جمال: مئة

نظيفة: أخرجها من ماليه؟

وقد يحدث ذلك التقسيم لبيان مدى التجاوب بين طرفي الحوار وتلهف كل منهما لإجابة الآخر.

وذلك مثل حوار أنطونيو مع كليوباترا فور لقائهما بعد الموقعة التي انتصر فيها أنطونيو على أوكتافيو[1]:

أنطونيو: إلهتي!

الملكة: قيصري!

(١) السابق، ص ٤٧٧، ٤٧٨.

أنطونيو: سلطانتي!

الملكة: ملكي!

أنطونيو: عِنْدِي لَكِ اليومَ يا دُنْيايَ
أَخْبارُ

الملكة: عَجِّلْ فَدَيْتُكَ

أنطونيو: لا، لا بُدَّ مِنْ ثَمَنِ

الملكة: كَرائمُ المالِ؟

أنطونيو: ما لِلْمالِ
مِقْدارُ

أو قد يأتي حينما يكون الحوار عبارة عن سؤال وإجابة، حيث يوحي تقطيع البيت بإسراع المجيب وقطع السؤال على السائل رغبة منه في سرعة إقناعه بما يرومه. وذلك مثلما حدث في مساءلة كليوباترا لأنوبيس عن عاقبة لدغة الأفعى[1]:

كليوباترا: ولَكِنْ أبي هل يُصانُ الجَمالُ؟

أنوبيس: نعم، لا يَحُولُ ولا يَنْدَثِرْ

كليوباترا: وهل يُطْفَأُ اللَّوْنُ؟

أنوبيس: لا بل يضيء كما رَفَّ بَعْدَ القِطافِ الزَّهَرْ

....

(١) السابق، ص ٥١٣، ٥١٤.

كليوباترا: وما عَضَّةُ النابِ؟

أنوبيس: وَخْزٌ أَخَفُّ وَأَهْوَنُ مِنْ وَخَزاتِ الإِبَرْ

كليوباترا: وما شبحُ المَوْتِ؟

أنوبيس: ماذا أقول؟

كليوباترا: تُمَثِّلُهُ لي كَأَنْ قد حَضَرْ

وكذلك في الحوار الدائر بين جمال ورشاد، حيث يحاول الأخير إقناع الأول بالتقدم لخطبة (بنت النقيب) وتزيين الأمر له[1]:

جمال: وما تلك؟ من هي بنت النقيب؟

رشاد: فتاة هي البدر في ليلته

جمال: وما بيتها؟

رشاد: قصر آبائها طويل العماد، عريض الغرف

جمال: وما مالها؟

رشاد: القصر عنوانه أليس القصور رموز الترف؟

جمال: وما سمعة البيت؟

رشاد: ماذا تقول؟ أما في قديم البيوت الشرف؟

فإذا نظرنا إلى مسرحية شوقي النثرية، فإننا نجدها مرسلة في الغالب

(١) السابق، ص ٧٤٠، ٧٤١.

الأعـم[1]؛ وذلـك لأن التقنيتـين الموسـيقيتين الوحيدتـين اللتـين وظفهـما شـوقي هـما: السـجع، والجنـاس. ولم يظهـر السـجع إلا عـلى فـترات بعيـدة، دون أن يتحكـم في حـوار كامـل أو حديـث مطـول. مـن ذلـك وصـف الأمـيرة (بثينـة) لحـال أبيهـا بـين ألفونـس الأسـبان وابـن تاشـفين المغـرب[2]:

«والملك بينهـما كالصيـد المطـارد مـن جانبيـه، إن تلفـت عـن يمينـه قُتِـل، زإن تلفت عـن شـماله أُكِل. والأندلـسُ في هـذه الأثنـاء كالأسـد الواقـع في الحفـرة إن سـكن لم ينفَعْـه، وإن تحـرك لم يرفَعْـه. وحـدة ممزَّقـة، وكلمـة متفرقـة، وآمـال بالعـدو معلقـة».

أمـا الجنـاس، فقـد كان أنـدر مـن السـجع، منـه قـول حسـون للأمـيرة وهـي متخفيـة في زي شـاب يدعـى (ابـن غصـين): «فهـل ترضـاني أخـا لك شـقيقا، بـرا بك شـفيقا»[3].

(١ - ٤)

السمات الفنية في مسرح شوقي

يتضـح مـن خـلال إنعـام النظـر في إبـداع شـوقي المسرحـي أنـه قـد التـزم مـن مذهـب الكلاسـيكية الجديـدة في بعـض مسرحياتـه بمبـدأ (العدالـة الإلهيـة) الـذي يعنـي «مجـازاة كل شـخص في العمـل الشـعري (المسرحـي) وفقـا لمـا قـدم مـن عمـل. فيكافـأ المحسـن، ويعاقـب المسيء»[4].

ويتجـلى هـذا المبـدأ في مسرحيـة (مـصرع كليوباتـرا)، حيـث تمـوت كليوباتـرا بالوسـيلة نفسـها التـي مـات بهـا أنطونيـو، فتنتحـر كـما انتحـر؛ وذلـك لأنهـا كانـت سـببا رئيسـيا في كل مـا أصابـه مـن ضيـاع ملـك ومطـاردة وهزيمـة، فبسـببها خـرج أوكتافيـوس عليـه وحاربـه، وبفتنتهـا لـه تفـرق عنـه جنـوده وخذلـوه.

---

(١) انظر: د. محمد مندور، مسرحيات شوقي، ص ١٠٢.

(٢) أحمد شوقي، الأعمال الكاملة «المسرحيات»، ص ٣٠٣، ٣٠٤.

(٣) السابق، ص ٢٩٦.

(٤) د. شفيع السيد، نظرية الأدب، ص ٣٥.

كما أن الأفعى التي لدغت كليوباترا هي نفسها التي لدغت أولمبوس طبيب أوكتافيو؛ وذلك لأنه كان سبب انتحار أنطونيو، حين مر عليه، وافترى كذبا انتحار كليوباترا؛ مما دفع أنطونيو إلى الانتحار.

وكذلك وظف شوقي تقنية المفارقة، وذلك بين الماضي والحاضر أو الماضي والمستقبل المتوقع. فقد أدت المفارقة دورا بارزا في بيان مدى الحسرة والندامة التي تتجرعها الشخصية المسرحية، فكل من كليوباترا وأنطونيو كان لهما ماض مزهر، إلا أن خاتمتهما أتت على غير ما يشتهيان. فنجد كليوباترا تصانع الحارس بهدية حتى يسمح بدخول حابي ومعه الأفعي في سلة التين، ثم تقول لوصيفتيها[1]:

يا شرميونُ تَعَلَّمي الدنيا ويا ... هيلانةُ اخْتَبِري الزّمانَ القاسي
إن التي حُرِسَتْ بأبطالِ الوَغَى ... باتَتْ تُصانِعُ سِفْلَةَ الحُرّاسِ

وكذلك تقول في عرض وجهة نظرها فيما سيفعله فيها أوكتافيو:

أأدْخُلُ في ثيابِ الذُّلِّ روما ... وأُعْرَضُ كالسَّبِيِّ على الرِّجالِ؟
وأُحْدَجُ بالشَّماتَةِ عَنْ يَمِيني ... ويَعْرِضُ لي التَّهَكُّمُ عن شِمالي؟
وأَلْقَى في النَّدِيِّ شُيوخَ رُوما ... مَكانُ التاجِ من فَرْقَيَّ خالي؟
وأَغْشَى السِّجْنَ تارِكَةً ورائي ... قُصورَ العِزِّ والغُرَفَ الخوالي؟
وَتَحْكُمُ فِيَّ رُوما وهْيَ خَصْمِي ... وتُسْرِفُ في العُقوبَةِ والنَّكالِ
يَراني في الحَبائِلِ مُتْرَفُوها ... وقد كان القَياصِرُ في حِبالي
إذن غيرُ الملوكِ أبي وجَدِّي ... وغيرُ طِرازِهِمْ عَمِّي وخالي
سَأَنْزِلُ غيرَ هائبةٍ إذا ما ... تَلَمَّظَتِ المَنِيَّةُ للنِّزالِ

أما المفارقة بين الماضي والحاضر في حديث أنطونيو، فتسلك سبيلا مغايرا، فلا

(١) أحمد شوقي، الأعمال الكاملة «المسرحيات»، ص ٥٢٧.

يظهر الماضي والحاضر منفصلين، وإنما يتمازجان معا داخل عدد من الصور، حيث يخاطب أنطونيو أوروس قائلا[1]:

أوروسُ، ماذا دَهاني؟ حتى نسِيتُ مَكاني
أَتَيْتُ ما هَدَّ مَجْدي وَحَطَّ رِفْعَةَ شاني
جَلَّلْتُ نَفْسِي بِعارٍ يَبْقى بَقاءَ الزَّمانِ
لَمَّا حَمَلْتُ جَوادي على الفِرارِ ازْدِراني
وَضَجَّ مِنِّيَ سَيْفي وَضَجَّ مِني سِناني
وَوَدَّتِ الأَرْضُ تَحْتي لَوْ طُهِّرَتْ مِنْ عِياني
أنا الَّذي كان أَمْضَى مِن الحَديدِ جِناني
الشَّرْقُ يَدْرِي نِزالي والغَرْبُ يَدْري طِعاني
كان الملوكُ عَبيدي فَصِرْتُ عبدَ الحسانِ
ولسْتُ أولَ حُرٍّ اسْتَعْبَدَتْهُ الغَواني

كما أن التكرار كان له دور في البنية الفنية لمسرحيات شوقي؛ لأن تكرار بعض الجمل في الحوار عمل على بيان مدى وقوع تلك الجمل المكررة في النفس واقتناع صاحبها بها. ويظهر ذلك في حوارات كليوباترا مع أنوبيس عندما دخلت محرابه فرأت عنده الأفاعي، فكان هذا الحوار:

كليوباترا:
أفاعٍ؟ أبي نَحِّها، أخْفِها! أَعُوذُ بإيزِيسَ مِنْ كُلِّ شَرّْ
فماذا تُريدُ بإحْرازِهِنَّ؟ وَهَلْ يَقْتَني عاقِلٌ ما يَضُرّْ؟
أنوبيس:
أَتيتُ بِهِنَّ لِدَرْسِ السُّمومِ ولَمْ أَخْلُ في عِلْمِها مِنْ نَظَرْ

(١) السابق، ص ٤٩٨.

أُداوي بهـا أو بِتَرْياقِهـا مُحِـبَّ الحيـاةِ أو المُنْتَحِـرْ
كليوباتـرا [كأنمـا
تحـدث نفسـها]:
مُحِبَّ
الحياةِ أو
المُنْتَحِرْ

كَفى أيها الشيخُ! بل هـاتِ زِدْ فـما بيَ خَـوفٌ، ولا بي خَـوَرْ
وإن تَـكُ بي خَشْـيَةٌ في النِّسـاءِ فَـلي جُـرْأَةُ المَلِـكاتِ الكُـبَرْ
تَكَلَّـمْ فَلَيْسَـتْ سُـمومُ الأَراقِـ ـمِ في الخُبْثِ دُونَ سُمومِ البَشَرْ
فيا رُبَّ صَفْـوٍ سَقَيْتُ الرِّجـالَ فَلَـمَّا تَـرَوَّوْا سَـقَوْني الكَـدَرْ

فمن الواضح أن جملة (مُحِبَّ الحياةِ أو المُنْتَحِرْ) وقعت من نفس كليوباترا موقع التفكر والنظر؛ مما دفعها إلى تغيير موقفها من الأفاعي خلال ذلك السياق، ومما أسس لفكرة انتحارها لاحقا. فعلى هذه الجملة المكررة بنيت خاتمة المسرحية.

وكذلك لم يكن اتخاذ شوقي بعض موضوعاته من التراث العربي ولا التزامه بالقالب الموسيقي التقليدي الرابطين الوحيدين بين مسرحياته والتراث؛ وذلك لأن شوقي في عدة مواضع من مسرحياته أقام نوعا من التناص بين بعض أبياته المسرحية والتراث الأدبي شعرا ونثرا. وكأن شوقي أراد أن يثبت صلاحية التراث الأدبي للاقتباس من تعبيراته وصوره حتى في فن المسرح غربي النشأة.

ومن أمثلة ذلك قول كليوباترا في وصفها لموقعة أكتيوم البحرية:

لا تَـرى في المَجـالِ غَـيْرَ سَـبُوحٍ مُقْبِـلٍ مُدْبِـرٍ مِكَـرٍ مِفَـرِّ

فمن الواضح أن عجز البيت يتناص مع قول امرئ القيس في العصر الجاهلي(١):

مِكَـرٍّ مِفَـرٍّ مُقْبِـلٍ مُدْبِرٍ مَعًا كَجُلْمُـودِ صَخْـرٍ حَطَّهُ السَّيْلُ مِنْ عَلِ

(١) امرؤ القيس بن حجر، ديوانه، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، ط٥، ١٩٩٠م، ص ١٩.

وكذلك نجد أن قول أياس المغني[1]:

أنــا أنطونيــو وأنطونيــو أنــا ما لرُوحَيْنا عـن الحُـبِّ غِنـى

يتناص مع قول الحلاج:

أنـا مـن أهـوى ومـن أهـوى أنا نحــن رُوحــان حَلَلْنــا بَدَنــا

وقول كليوباترا عن الحياة[2]:

ولرُبَّمَّــا رَشَــدَتْ فَــسِرْتُ بِرُشْـدِها وَغَــوَتْ فَأَغْوَتْنــي وضَــلَّ ضَــلالي

يتناص مع قول الشاعر الجاهلي:

ومـا أنـا إلا من غَزِيَّـةَ إن غَوَتْ غَوَيْتُ وإن تَرْشُـدْ غَزِيَّةٌ أَرْشُـدِ

وقد يتجاوز التناص هدف إثبات قدرة النص العربي القديم على التماهي مع أجناس الأدب الحديثة إلى الإشارة إلى المآل المنتظر أثناء تطور أحداث المسرحية، أو بيان السنة الكونية العامة التي لا تتخلف يوما. وذلك مثل ما اشتركت في قوله كليوباترا مع زينون وغانميز أثناء احتفالها بنصر أنطونيو:

فهذا القول يتناص مع ما قاله المهلهل أو امرؤ القيس في العصر الجاهلي، حين أتى الأول خبر مقتل أخيه كليب، أو حين جاء الآخر خبر مقتل أبيه، وكان الاثنان لاهيين بالنساء والخمر، فقالا: «اليوم خمر، وغدا أمر»[3]. وما كان لهما وهما على ذلك الوصف الذي تشابه معهما فيه أنطونيو أن يحققا أي انتصار يحقق لأي منهما هدفه المنشود. وهو ما أشار إليه التناص في سياق المسرحية، فما كان لأنطونيو وقد أحيا الليل سهران سكران أن يحقق أي نصر أو هدف منشود.

(١) أحمد شوقي، الأعمال الكاملة «المسرحيات»، ص ٤٩٢.

(٢) السابق، ص ٥٣٩.

(٣) انظر خبر المهلهل وقوله لدى: لويس شيخو، شعراء النصرانية في الجاهلية، مكتبة الآداب، ١٩٨٢م، ص ١٥٦. وخبر امرئ القيس لدى ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق: أحمد محمد شاكر، دار الحديث، (١٤٢٧هـ - ٢٠٠٦م)، ج١، ص ١٠٩.

كان هـذا فيـما يخـص مسرحيـة (مـصرع كليوباتـرا). أمـا مسرحيـة (أمـيرة الأندلـس)، فمـن الواضـح أن آيـات القـرآن الكريـم كانـت الأبـرز في توظيـف خاصيـة التنـاص، دون أن ينفـي ذلـك التنـاص مـع الـتراث الشـعري في بعـض المواضـع.

وربمـا كانـت الدلالـة الأولى للتنـاص مـع القـرآن الكريـم هـي إثبـات صفـة الديـن والتقـوى لمعظـم شـخصيات المسرحيـة. فبجانـب عبـارات التحايـا والدعـوات الإسـلامية التـي تلهـج بهـا معظـم شـخصيات المسرحيـة، جـاء التنـاص مـع بعـض آيـات القـرآن ليثبـت هـذه الصفـة، خاصـة إذا جـاء التنـاص بغـرض الاستشـهاد الفعـلي بإحـدى آيـات القـرآن في سـياق المسرحيـة، مثـل قـول القـاضي إلى الأمـيرة بثينـة: «يريـد اللـه بكـم اليـسر ولا يريـد بكـم العـسر»[١]، وقـول ابـن حيـون وهـو متخـف في زي شـيخ مغـربي لأبي الحسـن التاجـر: «ومـا تـدري نفـس بـأي أرض تمـوت»[٢].

ومـن الواضـح أن شـوقي خـلال هـذه المسرحيـة أكـثر التنـاص مـع سـورة قرآنيـة معينـة تحمـل قصـة محـددة، هـي سـورة يوسـف، حيـث تنـاص معهـا ثـلاث مـرات، أولاًهـا في قـول الأمـيرة لحاجبـي أبيهـا الملـك: «لا تنسـيا أن تذكـراني عنـد الملـك، وأني رهـن إشـارته»[٣]، فهـو قـول يتنـاص مـع قـول يوسـف لأحـد رفيقـي سـجنه الـذي تنبـأ لـه بـأن ينجـو ويعمـل حاجبـا لـدى عزيـز مـصر يسـقيه خمـرا، فقـال لـه يوسـف عليـه السـلام: «اذكـرني عنـد ربـك». وأمـا المـرة الثانيـة، ففـي قـول الأمـيرة بثينـة لوالدهـا الملـك حـين وضـع جبينـه عـلى كتفهـا باكيـا: «تحـدث إلينـا يـا أبـت، ولا تيـأس مـن روح اللـه»[٤]، فهـو يتنـاص مـع قـول يعقـوب - عليـه السـلام - لأبنائـه حـين طلـب منهـم الذهـاب إلى مـصر مـرة أخـرى طلبـا لأخيهـم الـذي احتجـز: «ولا تيأسـوا مـن روح اللـه». ثـم تـأتي المـرة الثالثـة والأخيرة عـلى لسـان الملـك نفسـه، حـين اسـتطاعت بثينـة وحسـون وأبـو الحسـن وابـن حيـون الوصـول إليـه في سـجن أغـمات، فقـال

(١) أحمد شوقي، الأعمال الكاملة «المسرحيات»، ص ٢٥٠.

(٢) السابق، ص ٢٨٩.

(٣) السابق، ص ٢٤٥.

(٤) السابق، ص ٣٠٦.

حينما أخبره مقلاص بقدوم ابنته الأميرة بثينة: «إني أجد ريح بثينة»[1]، حيث يتناص هذا مع إقبال إخوة يوسف بقميصه على يعقوب عليه السلام، فقال: «إني لأجد ريح يوسف لولا أن تفندون»، مع عدم الغفلة عن بيان شوقي ضعف بصر الملك المعتمد في قوله: «انظري يا رميكية من الداخلون؟ فإن عيني أصبحت لا تحقق الأشباح»[2]، وهو ما يتقارب كثيرا مع حالة يعقوب - عليه السلام - حين ابيضت عيناه من الحزن.

ولعل هذا التناص يؤدي عدة دلالات، منها التأكيد على السنة الكونية من عدم ثبات الدنيا على حال، فالإنسان فيها بين نعيم وشقاء، أو بين شقاء ونعيم. إضافة إلى أن التناص الأول يعطي إشارة إلى أن قصة هذه الأميرة ستسير في سياق مشابه لقصة يوسف - عليه السلام - فستفترق عن أبيها فترة من الزمن، وسينشغل باله بها، ثم سيكون لقاء بينهما، وهو ما تحقق بالفعل خلال أحداث المسرحية. كما أن التناص الأخير يثبت شدة تعلق من الملك بابنته يوازي تعلق يعقوب - عليه السلام - بابنه يوسف. أما التناص الأوسط فيظهر عقلا وحكمة للابنة الأميرة لم يتهيأ لوالدها، حيث تظهر هي في صورة الناصح الحكيم تماما كما نصح يعقوب أبناءه.

(١) السابق، ص ٣٣٤.

(٢) السابق، الصفحة نفسها.

المبحث الثاني:

تطور المسرح النثري.. توفيق الحكيم نموذجا

بعد ما طالعه توفيق الحكيم (١٨٩٨ ـ ١٩٨٨م) أثناء رحلته في فرنسا وعودته منها عام (١٩٢٨م)، عمل على تطوير المسرح العربي النثري. وفي سبيل تحقيق ذلك الهدف أنشأ توفيق الحكيم خلال فترة زمنية تربو على الأربعين عاما ما يتجاوز عشرين مسرحية طويلة، هي: أهل الكهف (١٩٣٣م)، وشهرزاد (١٩٣٤م)، وبراكسا أو مشكلة الحكم (١٩٣٩م)، وبجماليون (١٩٤٢م)، وسليمان الحكيم (١٩٤٣م)، والملك أوديب (١٩٤٩م)، وإيزيس (١٩٥٥م)، والصفقة (١٩٥٦م)، ولعبة الموت (١٩٥٧م)، وأشواك السلام (١٩٥٧م)، ورحلة إلى الغد (١٩٥٧م)، والأيدي الناعمة (١٩٥٩م)، والسلطان الحائر (١٩٦٠م)، ويا طالع الشجرة (١٩٦٢م)، والطعام لكل فم (١٩٦٣م)، وشمس النهار (١٩٦٥م)، ومصير صرصار (١٩٦٦م)، والورطة (١٩٦٦م)، وبنك القلق (١٩٦٧م)، والدنيا رواية هزلية (١٩٧٤م)، والحمير (١٩٧٥م). إضافة إلى مسرح المجتمع (١٩٥٠م) والمسرح المنوع (١٩٥٦م) اللذين حوى كل منهما إحدى وعشرين مسرحية قصيرة.

ويتضح من خلال مطالعة هذه العناوين أن المصدرين الأساسيين لمعظم إنتاج توفيق الحكيم المسرحي كانا: التاريخ، والمجتمع. وتفصيل ذلك فيما يأتي:

(٢ – ١)

المسرح التاريخي

تعددت سبل المادة التاريخية في مسرحيات توفيق الحكيم بين التراث العربي والإسلامي والتراث اليوناني الإغريقي، سواء كان هذا التراث واقعيا أو شعبيا.

ومثال مادة التاريخ العربية الإسلامية: وأهل الكهف، وشهرزاد، وسليمان الحكيم، والسلطان الحائر. ومثال المادة اليونانية الإغريقية مسرحيات: براكسا، وبجماليون، والملك أوديب.

ومن الواضح أن اعتماد توفيق الحكيم على المادة العربية الإسلامية كان غالبا، وهو ما يتماشى مع فكرة التعادلية عند توفيق الحكيم، حيث عمل على إلباس المضمون التراثي العربي ملبس الأشكال الأدبية الغربية، وهو ما رأى أنه يساعد على استقرار الفن المسرحي الجديد وتأصيله في الأدب العربي الحديث[١].

ومن الواضح كذلك أن الحكيم لم يكن يعتمد في مسرحياته ذات المادة التاريخية على مصدر تاريخي واحد، وإنما يعدد مصادره؛ حتى يعطي لنفسه مجالا واسعا من الاختيار بين الروايات المختلفة، وحتى يفتح لخياله مجالا أوسع للإبداع. فهو - على سبيل المثال - في مسرحية أهل الكهف يستمد مادة مسرحيته من أربعة مصادر، هي: التراث الإسلامي ممثلا في القرآن الكريم وتفاسيره، والتراث المسيحي، والحضارة المصرية القديمة متمثلة في كتاب الموتى، والتراث الياباني متمثلا في أحد أساطيره[٢]. وربما كانت هذه من أبرز فوارق استمداد المادة التاريخية بين توفيق الحكيم وسلفه أحمد شوقي.

والغالب على هذه المسرحيات التاريخية أنها مسرحيات رمزية تعرض لوجهة نظر توفيق الحكيم الفلسفية أو الاجتماعية، تدخل ضمن إطار (مسرح الفكرة) أو (المسرح الذهني) كما يروق للمؤلف أن يطلق عليه، حيث إنها تعتمد على طرح فكرة فلسفية يأخذ المؤلف في الامتداد بها ليظهر وجهة نظره تجاهها، مع إمكانية أن يرمز من خلالها إلى حالة اجتماعية خاصة أراد المؤلف أن يعالجها مستترا بغلاف رمزي رقيق. يقول توفيق الحكيم موضحا مفهوم هذا النوع من المسرح، مبينا الفارق بينه وبين المسرح العادي الذي ألفه الناس، موجها

---

(١) انظر: د. عبد الحميد شيحة، في الأدب المسرحي، ص ٧٣: ٧٥.

(٢) انظر: السابق، ص ٧٩: ٨٩.

للطريقة التي يصلح أن يعرض بها على خشبة المسرح، لائما - بكثير من الحياء - المستوى الفني للإخراج والمستوى الثقافي للجمهور[1]:

إني اليوم أقيم مسرحي داخل الذهن، وأجعل الممثلين أفكارا تتحرك داخل المطلق من المعاني مرتدية أثواب الرموز! إني حقيقة ما زلت محتفظا بروح الـ «coup de theatre» ولكن المفاجآت المسرحية لم تعد في الحادثة بقدر ما هي في الفكرة؛ لهذا اتسعت الهوة بيني وبين خشبة المسرح، ولم أجد «قنطرة» تنقل مثل هذه الأعمال إلى الناس غير «المطبعة»!

لقد تساءل البعض: أولًا يمكن لهذه الأعمال أن تظهر كذلك على المسرح الحقيقي؟ أما أنا فأعترف بأني لم أفكر في ذلك عند كتابة روايات مثل «أهل الكهف» و «شهرزاد» ثم «بجماليون»!

ولقد نشرتها جميعا، ولم أرض حتى أن أسميها مسرحيات، بل جعلتها عن عمد في كتب مستقلة عن مجموعة «المسرحيات» الأخرى المنشورة في مجلدين؛ حتى تظل بعيدة عن فكرة التمثيل.

لهذا دهشت وتخوفت يوم فكروا في افتتاح «الفرقة القومية» عند إنشائها برواية «أهل الكهف». ولقد راجعت القائمين بالأمر حينما سألوني الإذن في تمثيلها، فلما طمأنوني تركتهم يفعلون، دون أن أحضر تجربة من تجارب الإخراج، بل لقد لبثت ممتنعا عن مشاهدة تمثيلها حتى آخر ليلة، فذهبت مخدوعا بقول من قال: «إنها نجحت»، فماذا رأيت؟

رأيت ما توجست منه أن هذا العمل لا يصلح قط للتمثيل، أو على الأقل لا يصلح للتمثيل على الوجه الذي ألفه أغلب الناس، فالممثلون يعرضون عواطف وأزمات لا يرى الجمهور أن مثلها مما يكتب للمسارح لإثارة العواطف!

(١) توفيق الحكيم، بجماليون، مكتبة مصر، (د.ت)، ص ١٢، ١٣.

لقد خرجت تلك الليلة وأنا أشك في عملي، وأومن بصواب رأي الناس؛ فلقد وجد المسرح ليشهد فيه النظارة صراعا يستثير التفاتهم، يهز أفئدتهم، صراع هو في المسرح الدموي، بين درع ودرع، أو بين ثور ورجل. وهو في المسرح التمثيلي بين عاطفة وعاطفة.

وقد مثل هذا النوع من المسرح فارقا جوهريا بين توفيق الحكيم وسلفه أحمد شوقي، حيث مثلت مسرحيات شوقي ذات المادة التاريخية مجرد عرض لحدث تاريخي يرغب شوقي في عرضه من وجهة نظره، أو تقديم وجهة نظر أخلاقية تمثل انتصار المصلحة العامة على الخاصة أو القيم والأعراف على الإرادة الشخصية. وما كان فيها من إسقاطات اجتماعية، فإنه لم يتجاوز الجملة أو الجملتين اللتين يتضح من خلالهما وجهة نظر المؤلف حول قضية ما من قضاياه المعاصرة. أما مسرح توفيق الحكيم ذو المادة التاريخية، فإنه يمثل بأكمله فكرة فلسفية مبلورة مكتملة تشمل - في بعض منها - إسقاطا رمزيا على واقع اجتماعي.

وربما كانت «أهل الكهف» أهم مسرحيات الحكيم التي تعد نموذجا من نماذج هذا المسرح، فهي أول مسرحياته ظهورا للجمهور، حيث رفع عنها القلم عام (١٩٢٩م)، وخرجت طبعتها الأولى عام (١٩٣٣م). وقد طبعت خمس طبعات خلال الأعوام الخمسة عشر الأولى من ظهورها، كما ترجمت إلى اللغات: الفرنسية، والإيطالية، والإسبانية. وبها ضرب الحكيم المثل للمسرح الذهني كما سبق بيانه.

وتتكون مسرحية أهل الكهف من أربعة فصول، حيث تبدأ باستيقاظ فتية الكهف الثلاثة يمليخا ومرنوش ومشلينيا من سباتهم بعد احتمائهم به هربا من الملك دقيانوس عدوّ المسيحية، ثم يكتشفون متوالين أنهم مكثوا بالكهف ثلاثة قرون، فيعترفون بعجزهم عن التعايش في زمنهم الجديد، ويعودون إلى الكهف مرة أخرى في انتظار الموت.

(٢ - ١ – ١)

ولعل أبرز ما يلفت انتباهنا خلال عرض المسرحية منذ بداياتها هو مخالفة توفيق الحكيم للتوصيف القرآني لدرجة إيمان فتية الكهف، خاصة مرنوش. فإذا كان القرآن الكريم يصف الفتية كلهم بقوله: «إِنَّهُمْ فِتْيَةٌ ءَامَنُواْ بِرَبِّهِمْ وَزِدْنَٰهُمْ هُدًى»[١]، وهو التوصيف الذي يضعهم في مرتبة إيمانية عليا، فإن توفيق الحكيم يحيد عن هذا الوصف في عرضه شخصية مرنوش الذي يظهر في حديثه مع يمليخا مخطئا في حق الله والمسيح، جاحدا فضلهما، غير معترف بعلمهما؛ مما دفع يمليخا إلى أن يخرجه من زمرة المؤمنين[٢]:

يمليخا: هو المسيح شاء لكما النجاة.

مرنوش: نعم.. ولكن أية نجاة هذه التي تفصل بيني وبين امرأتي وولدي؟ آه! كلما أذكر ابني ينهض هذا الصباح ولا أقبله.

يمليخا: كم تحب أهلك؟

مرنوش: إني إنما أحيا بهما ولهما.

يمليخا: صبرا! إن رحمة الله قريب.

مرنوش: حقيقة! قرب السماء من الأرض! تلك الرحمة التي لا تسعف إلا من يستطيع الانتظار!

يمليخا: لا تسخر.. إن الله حق..

مرنوش: لا شأن لله بنا هاهنا. نحن اللذان أوقعنا بنفسينا في التهلكة.. ومع ذلك.. فإني ما أوقعت نفسي.

يمليخا: كل شيء على هذه الأرض بأمر الله.

مرنوش: إلا ما نحن فيه.. فقد حدث بفعل إنسان.

يمليخا: (مستنكرا) أستغفر الله! هذا كلام لا يلفظه مؤمن!

---

(١) سورة الكهف، جزء من الآية ١٣.

(٢) توفيق الحكيم، أهل الكهف، مكتبة مصر، ١٩٨٨م، ص ٢٢، ٢٣. ومن الجلي أن الأستاذ إسماعيل أدهم لم يلحظ هذا الفارق بين التوصيف القرآني وتوصيف توفيق الحكيم، فزعم أن توفيق الحكيم لم يفارق عرض القرآن للقصة إلا بعد أن خرج أهل الكهف من كهفهم (انظر: إسماعيل أدهم، توفيق الحكيم، كلمات عربية للترجمة والنشر، (د. ت)، ص ٦٨.

وبذلك يتضح لنا أن توفيق الحكيم يروم من وراء هذه المسرحية ما يتجاوز العرض المسرحي لحدث تاريخي إعجازي عرض له القرآن الكريم وتفاسيره وبعض مصادر الأديان السماوية السابقة[1] إلى دلالات رمزية تنكشف عنها الحجب من خلال ملاحظة التناظر بين الفارق الزمني الحادث بين بدايات عصر النهضة الأوربية التي كانت في القرنين الخامس عشر والسادس عشر الميلاديين ومطالعة المصريين لها من خلال الحملة الفرنسية التي شنها نابليون في خواتيم القرن الثامن عشر وبدايات القرن التاسع عشر (١٧٩٨ - ١٨٠١م)، أي ثلاثة قرون تقريبا، وبين المدة التي مكثها الفتية بالكهف، التي حددها الله - سبحانه وتعالى - بقوله: «وَلَبِثُواْ فِي كَهْفِهِمْ ثَلَٰثَ مِاْئَةٍ سِنِينَ وَٱزْدَادُواْ تِسْعًا». وهو ما يشير إلى أن «أهل الكهف» الذين ظلوا نائمين عما أصاب مدينتهم من تغير وتحول طيلة ثلاثة قرون يرمزون لـ «أهل مصر» الذين ظلوا في غفلة عن الحضارة الغربية مدة القرون الثلاثة الأولى لتلك الحضارة. وبذلك، فإن ظلمة الكهف التي نص عليها الحكيم ما كانت إلا ظلمة الجهل التي سادت مصر طيلة هذه القرون، وما كان ميل الشمس عن باب الكهف سوى رمز لاحتجاب نور العلم والحضارة عنها، ثم ما كان ذهول الثلاثة حينما دخل عليهم أهل طرسوس بالمشاعل ووصفوهم بالأشباح والموتى إلا ترميزا لما أصاب المصريين من هول ما رأوه، فعلى الرغم من نص المؤلف على انتشار الضوء، فإنهم من هول الصدمة ظلوا جامدين[2]:

«ويخرج الجميع في غير نظام تاركين بعض مشاعلهم. ويخلو المكان للثلاثة وكلبهم والضوء منتشر ولكنهم ساهمون جامدون كالتماثيل كأنما أرعبتهم هم أنفسهم هذه الكلمات: «أشباح وموتى»، أو كأنهم لا يفهمون مما رأوا وسمعوا شيئا

---

(١) انظر عرض الدكتور عبد الحميد شيحة للمصادر الدينية الإسلامية والمسيحية التي استقى منها توفيق الحكيم أفكار مسرحيته وشخصياتها في: (في الأدب المسرحي، ص ٧٩: ٨٦). علما بأن الدكتور محمد مندور قد رأى من خلال المقارنة بين ما ورد في هذه المصادر وما وظفه توفيق الحكيم في المسرحية أن المؤلف اعتمد بشكل أساسي على القرآن الكريم وتفاسيره فقط (انظر: د. محمد مندور، مسرح توفيق الحكيم، معهد الدراسات العربية العالية،١٩٦٠م، ص ٤٧). أما الدكتور أحمد شمس الدين الحجاجي، فقد حصر مصادر توفيق الحكيم لهذه المسرحية في القرآن الكريم وثلاثة تفاسير أبرزها تفسير الطبري، واستبعد استفادة المؤلف من أي مصدر آخر (انظر: د. أحمد شمس الدين الحجاجي، الأسطورة في المسرح المصري المعاصر، دار المعارف، ١٩٨٤م، ص ١٣٤).

(٢) توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص ٤٥، ٤٦.

ولعل هذا الرمز يفسر لنا اختيار توفيق الحكيم (أهل الكهف) عنوانا لمسرحيته، فقد كانت القصة القرآنية تتيح له أن يجعل العنوان «أصحاب الكهف» لقوله تعالى: «أَمْ حَسِبْتَ أَنَّ أَصْحَٰبَ ٱلْكَهْفِ وَٱلرَّقِيمِ كَانُواْ مِنْ ءَايَٰتِنَا عَجَبًا»، أو أن يجعله «فتية الكهف» لقوله - تعالى - أيضا: «إِنَّهُمْ فِتْيَةٌ ءَامَنُواْ بِرَبِّهِمْ وَزِدْنَٰهُمْ هُدًى»[١]، وهو الوصف نفسه الذي وظفه المؤلف في مسرحيته في أحدالمواضع[٢].

لكنه اختار هذا العنوان (أهل الكهف) ليكون مناظرا لـ (أهل مصر). كما أن هذا يقدم لنا تفسيرا لاختيار المؤلف إحدى الروايات الثلاث لعدد هؤلاء الفتية، حيث أعلم الله - تعالى - أن اليهود في عصر النبي - صلي الله عليه وسلم - مختلفون في عددهم ما بين ثلاثة وخمسة وسبعة «سَيَقُولُونَ ثَلَٰثَةٌ رَّابِعُهُمْ كَلْبُهُمْ وَيَقُولُونَ خَمْسَةٌ سَادِسُهُمْ كَلْبُهُمْ رَجْمًۢا بِٱلْغَيْبِ ۖ وَيَقُولُونَ سَبْعَةٌ وَثَامِنُهُمْ كَلْبُهُمْ ۚ»[٣]، فكان أن اختار العدد ثلاثة ليكون مناسبا للاتجاهات الثلاثة التي افترق عليها مثقفو مصر حيال التراث الإسلامي العربي والحداثة الغربية التي يرمز إليها أهل طرسوس في المسرحية، كما أنه كذلك يقدم تعليلا لاختيار المؤلف مدينة طرسوس لتكون محلا لأحداث المسرحية بدلا من مدينة أفسوس التي حددها بعض المفسرين والباحثين قديما وحديثا محلا للحدث التاريخي الواقعي[٤]؛ وذلك لأن طرسوس مدينة تمثل الحدود بين العرب والروم، وهو ما يلائم رمزية التقاء أهل مصر بالحضارة الأوربية الحديثة[٥].

---

(١) سورة الكهف، جزء من الآية ١٣.

(٢) انظر: توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص ٥٨.

(٣) سورة الكهف، جزء من الآية ٢٢.

(٤) انظر إشارة الدكتور أحمد شمس الدين الحجاجي إلى تفضيل توفيق الحكيم اختياره مدينة طرسوس على مدينة أفسوس، مع ما في ذلك من مخالفة عدد من المصادر القديمة والحديثة، مع تقديمه تعليلا لذلك الاختيار لا علاقة له بالمنحى الرمزي الذي أشرنا إليه، في: (الأسطورة في المسرح المصري المعاصر، ص ١٣٦، ١٣٧).

(٥) بمطالعة قراءات النقاد السابقة علينا لتأويل هذه المسرحية وفق ترتيبها الزمني، نجد الأستاذ إسماعيل أدهم يرى أن توفيق الحكيم بنى شخصيات أهل الكهف الثلاث ليس على أساس أنها شخصيات حقيقية وإنما شخصيات زائفة تتحرك من خلال اللاوعي أو العقل الباطن؛ وذلك لأنها لا خيار لها وإنما يسيرها الزمان كيفما شاء؛ فهي شخصيات مضطربة - مناظرة لشخصية المؤلف؛ وفق منهج الأستاذ أدهم في الربط بين العمل الفني ومؤلفه - لعدم استطاعتهم التكيف مع الحياة الجديدة التي بُعِثوا فيها وما يكتنفها من عادات وتقاليد غير متسقة مع حياتهم، كما أنه يرى – ولا أدري سببا – أن توفيق الحكيم يظهر في هذه المسرحية منكرا لفكرة البعث (انظر: إسماعيل أدهم، توفيق الحكيم، ص ٦٧، ٦٨). أما الدكتور محمود أمين العالم، فقد ارتأى أن هذه المسرحية ترمز من خلال قضية صراع الإنسان=

(٢ - ١ – ٢)

وتبقى النتيجة الأهم من بين كل هذه النتائج، وهي أن كل فرد من أفراد فتية الكهف الثلاثة يرمز إلى أحد الاتجاهات التي ظهرت بالمجتمع المصري

=مع الزمن إلى جوهر المأساة المصرية الممتدة عبر العصور؛ وذلك لأن مصر مبتلاة منذ القدم بظلم الحكام الذين يسلبونها ثرواتها؛ مما يدفع المصريين دوما إلى أن يتخلوا عن حياتهم في الزمن الحاضر ليستشرفوا نعيم البعث والخلود، وهو نفسه ما حدث لأبطال المسرحية الذين افتقدوا الحياة بعد أن عادت إليهم بمعجزة لعجزهم عن التكيف مع الحياة؛ وبذلك فقد صار الزمن في المسرحية رمزا للعدم، وصارت الحياة هي الخلو من الإحساس بالزمن، محاولا إسقاط أحداث المسرحية وبعض شخصياتها على الفساد السياسي الذي عانت منه مصر منذ عام (١٩٢٨م) إلى وقت خروج المسرحية؛ وبذلك فإن هذه المسرحية تنتمي – من وجهة نظره – إلى الأدب الرجعي الذي يصور مصر من الجانب المهزوم الذليل لا من الجانب المكافح (انظر: د. محمود أمين العالم، في الثقافة المصرية، دار الثقافة الجديدة، ط٣، ١٩٨٩م، ص ٦٢: ٦٧). ولا ريب أن هذه النظرة تقع على النقيض مما سنذهب إليه، كما أن محاولة الدكتور العالم إسقاط المسرحية على أحداث سبقت ظهور المسرحية بقليل إسقاط غير موفق؛ لأن توفيق الحكيم صرح أنه رفع قلمه عن المسرحية عام (١٩٢٩م)، وهو ما يحول دون أن يكون المؤلف قد قصد إلى ترميز هذه الأحداث السياسية التي ظن الدكتور العالم أنها عاصرت كتابته للمسرحية حتى خروجها للجمهور عام (١٩٣٣م).

وقد تبع الدكتور عز الدين إسماعيل الدكتور محمود العالم في تأويله المسرحية على أساس فكرة الصراع بين الإنسان والزمن مستفيدا بذلك من إشارات توفيق الحكيم نفسه عن محور هذه المسرحية، لكنه تعمق التأويل، فصار الصراع من وجهة نظره في الحقيقة صراعا بين الزمن الذاتي الذي يحياه الإنسان بداخله وبين الزمن الموضوعي الخارجي الذي= يدور الإنسان في فلكه (انظر: د. عز الدين إسماعيل، قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر، دار الفكر العربي، ١٩٨٠م، ص ٢٣٥: ٢٤٧).

أما الباحث بول استاركي (Paul Starkey)، فقد ذهب في رسالته للدكتوراه (Theme and Form in the Works of Tawfiq al-Hakim) إلى أن جوهر فكرة المسرحية يكمن في فتية الكهف لا في بريسكا، حيث يرمز هؤلاء الفتية إلى حالة المصريين الراهنة التي تستيقظ من قرون الضعف والركود لتواجه تحديات القرن العشرين والحضارة الغربية، وأن نظرة الحكيم المتشائمة التي اعترته عقب عودته من فرنسا هي التي دفعته إلى أن يعود الفتية إلى الكهف مرة أخرى استنادا لتصريح يمليخا بأنهم صاروا ملكا للتاريخ، وأنهم أرادوا العودة إلى الزمن، لكن التاريخ ينتقم. (نقلا عن كتاب الدكتور محمد مصطفى بدوي: Modern Arabic Drama in Egypt, Cambridge University Press, first published, ١٩٨٧, p ٣٤).

وأخيرا، يأتي الدكتور عبد الحميد شيحة ليقدم تأويلا أكثر دقة لإسقاط فتية الكهف الثلاثة على الواقع المصري، حيث أشار إلى رمزيتهم لثلاثة اتجاهات، فقال: «وثمة تفسير آخر يتناول المسرحية في ضوء الظروف والمعطيات التي عجت بها الساحة الثقافية في مصر آنذاك، والتي انقسمت بسببها خيارات المثقفين بين السلفية والتغريبية والوسطية، والتي تركت آثارها على النتاج الأدبي لتلك الفترة». (د. عبد الحميد شيحة، في الأدب المسرحي، ص ٩٧، ٩٨). ولعل هذه الإشارة هي أقرب الرؤى التأويلية لما اهتدينا إليه خلال قراءة النص المسرحي وما أرشدتنا إليه مفاتيح الرمز عبر هذه المسرحية.

خلال العصر الحديث. فبأثر من اطلاع العرب عامة والمصريين خاصة على الحضارة الأوربية الحديثة التي قامت على أساس النظرة المادية الخالصة التي تنادي بعدم الاعتراف إلا بما كان محسوسا معقولا، وإنكار أيٍ مما يخالف ذلك، ظهرت في مصر والعالم العربي ثلاثة اتجاهات ثقافية اجتماعية، هي الاتجاه المحافظ الذي استعصم بالتراث - وفي مقدمته الدين وأسسه القلبية - ونفر من كل ما يأتي من الخارج حاملا بصمات الحضارة الغربية، والاتجاه العقلي الذي ارتمى في أحضان الحضارة الغربية ونادى بمحاكاتها والانخلاع من كل ما تبقى من تراث الأمة محتكما للعقل في كل أموره، والاتجاه الوسطي الذي حاول التمسك بتراث الأمة وما يحمله من عبق روحانيات الإسلام وغيبياته وحضارته وتعاليمه وبالنافع من الحضارة الغربية التي لا تنافي تلك التعاليم.

فإذا برحنا بدايات المسرحية وتقدمنا مع أحداثها، فإننا نلفيها متطابقة تماما مع ما ذهبنا إليه؛ وذلك لأن أهل الكهف الثلاثة مختلفون من حيث إيمانهم القلبي العقدي وإيمانهم العقلي المادي، فعلى الرغم من أن الثلاثة يدينون بالمسيحية، فإن قوة إيمانهم العقدي مختلفة وفق الحوار الذي أسس له المؤلف منذ الفصل الأول وامتد إلى الفصل الأخير، والذي تغلب عليه الثنائية؛ ليوجه الحكيم وجهة نظر المتلقي للمقارنة بين كل واحد منهم والآخر، فنخرج بنتيجة أننا أمام ثلاث شخصيات تمثل ثلاثة اتجاهات مختلفة، فيمليخا الراعي يمثل الاتجاه المحافظ، فهو أعلاهم منزلة إيمانية عقدية قلبية، حيث يكثر طيلة حديثه من ذكر الله والمسيح، ويرجع إليهما الأمر كله والفضل كله، ويدافع عنهما وعن حقيقتهما. أما مرنوش، فهو إن كان يدين بالمسيحية اسما، فإنه على خلاف ذلك واقعا، حيث يجحد فضلهما، ولا يعترف بعلمهما، حتى إنه يوبخ يمليخا على كل ما يذكره في حقهما، كما سبق بيانه.

ومع ضعف إيمان مرنوش العقدي، نلحظ أنه يُحَكِّم عقله - وعقله فقط - في كل شيء، ففي سبعة مواضع - ستة منها في الفصل الثاني خاصة - ينكر على يمليخا ما يزعمه من أنهم لبثوا في الكهف أكثر من ثلاث ليال أو أسبوع على الأكثر؛ وذلك لأن العقل لا يحكم بأكثر من ذلك(١):

---

(١) توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص ٨٢. وانظر بقية المواضع ص ٤٢، ٧٩، ٨٠، ٨١، ٨٧.

يمليخا: إنها ليست ليلة واحدة ـ قلت لك ـ بل أعواما !

مرنوش: (يصيح) إن لي عقلا قبل كل شيء. إن لي عقلا! ها هو ذا في رأسي أحس وجوده. وهذا الكلام الذي تقول ينكره هذا العقل.

وبناء على ذلك، فإن يمليخا يثق في قدرة الله تعالى ومعجزاته، ويرى نفسه أهلا لاختصاصها له تبعا لقوة إيمانه، في حين يكفر بها مرنوش لخروجها عن حدود المعقول، كما أنه ينكر عن نفسه صفة الإيمان التي ترتقي به لأن يكون أهلا لمعجزة تنجيه من بطش دقيانوس[1]:

يمليخا: لعلنا مكثنا شهرا.

مرنوش: ويحك! شهرا؟! وأين كنا طول هذه المدة؟

يمليخا: كنا نياما.

مرنوش: أهذا كلام عاقل؟

يمليخا: ولمَ لا؟ إني سمعت من جدتي ووالدتي وأنا صغير أن راعيا اعتصم بغار من سيل هائل، وكان مؤمنا بالله والمسيح، فنام شهرا حتى انقطع السيل، فصحا وخرج سالما كما دخل دون أن يشعر بالزمن.

مرنوش: تلك أساطير عجائز.

يمليخا: إني أومن بهذه الأسطورة، ولا أرى فيها عجبا. لقد قيل إن الجثث لا تفسد سريعا في الغار لرطوبة المكان، فكيف والشهر ممطر، وكيف وإرادة الله والمسيح تشاء النجاة لذلك المؤمن!

مرنوش: (نصف ساخر) وفي حالتنا هذه؟ ما تقول؟ أهو المطر والسيل؟ أم إرادة الله والمسيح؟

يمليخا: في حالتنا هذه كذلك.. ألم أقل إني رأيت الشمس تميل عن الكهف على نحو عجيب، أليس ذلك كي لا تؤذي حرارتها أبداننا؟ هي إرادة الله والمسيح شاءت هذه الأعجوبة لتنجي المؤمنين.

---

(١) السابق، ص ٤٢، ٤٣.

مرنوش: (في تهكم خفيف)المؤمنين؟ أشكرك يا يمليخا! أظن أن لولا وجودك معنا ما كانت إرادة الله والمسيح شاءت لنا أية أعجوبة!!

أما مشلينيا، فهو في درجة وسطى بين الاثنين، فالرجل ذو إيمان قلبي يؤوب به إلى الصواب حينما يخطئ في حق الله، ويعجب بإيمان يمليخا. ويظهر ذلك جليا في حواره مع رفيقيه بعد أن رفض مرنوش اقتراحه بأن يذهب إلى الملك ليزعم أمامه أن مرنوش ليس مسيحيا حتى لا يصيبه أذى[1]:

مشلينيا: (يعود إلى القعود في قنوط) يا إلهي! ماذا أستطيع لك إذن.

يمليخا: دع الأمر للمسيح.

مشلينيا: ليت المسيح يعلم! أستغفر الله! أعتقد أنه يعلم، وأنه سيخفف عنك.

مرنوش: متى؟

يمليخا: متى؟ اللهم رحماك! إنا لا نملك حق سؤال كهذا. إنما ينبغي لنا أن نعتقد.

مشلينيا: إني أعجب بإيمانك يا يمليخا.

وفي حوار آخر يدور بين مشلينيا ومرنوش بعد أن قص عليهما يمليخا قصة لقاء له بأحد الرهبان الذين زادوه دينا وإيمانا، يقرر مشلينيا لمرنوش أنهما بعيدان عن الله، وأن قلبيهما مشغولان بغير الله، في حين لا يرى مرنوش أي بأس في ذلك[2]:

مشلينيا: (في شبه دهش) مرنوش! أسامع؟

مرنوش: نعم.

مشلينيا: ما تقول في ذلك؟

مرنوش: أقول إن هذا الراعي يتكلم هراء، ولا أفهم ما يقول.

مشلينيا: أنت لا تفهم شيئا سوى أنك غبت ليلة عن امرأتك وولدك.

---

(١) السابق، ص ٢٤.

(٢) انظر: السابق، ص ٢٧.

مرنوش: (في شبه تهكم) وأنت ماذا فهمت منه؟

مشلينيا: فهمت أننا بعيدان عن الله، وأن قلبينا مشغولان بغير الله.

مرنوش: وأي بأس في ذلك؟!

يمليخا: (مستنكرا) اللهم رحماك!

ولعل هذا الحوار قد أشار لنا إلى أن مشلينيا في درجة إيمانية أعلى من مرنوش، وهو ما أكده توفيق الحكيم من خلال إشارته إلى أن إيمان مرنوش كان ضعيفا من الأساس؛ لأنه ما آمن بالمسيحية إلا ليستطيع الزواج من المرأة التي أحبها، في حين أن مشلينيا كان سببا في إيمان محبوبته الأميرة بريسكا بنت دقيانوس، حيث حبب إليها المسيحية ودعاها لها، فلبت دعوته[١]:

مشلينيا: لولا امرأتك المسيحية لما كنت اعتنقت دين المسيح.. أنت الوثني المؤمن بالوثنية وساعد دقيانوس الأيمن في مذابحه السابقة.

مرنوش: ولولاك أنت لما اعتنقت الأميرة بريسكا دين المسيح، وهي المؤمنة بدين أبيها دقيانوس.

مشلينيا: (يكتم اغتباطه) مرنوش! أتراها حقيقة تركت دينها لهذا السبب؟

مرنوش: وهل في هذا شك؟

أما الجانب العقلي لدى مشلينيا، فيظهر في امتلاكه عقلا يقوده إلى مراجعة نفسه باستمرار، وإن كان هذا لا يحول دون تردده أو نكوصه عما يدافع عنه، لكن المهم أنه شخصية تهوى تراثها الديني، وتمتلك – في الوقت ذاته - من العقل ما تستطيع به أن تزن الأمور وتراجع النفس، فهو بذلك يمثل الاتجاه الوسطي. ولعل أوضح دليل على ذلك هذا الحوار الذي دار بينه وبين مرنوش بعد خروج يمليخا ليحضر الطعام[٢]:

مشلينيا: أتدري يا مرنوش ما يجول برأس هذا الراعي الآن؟

مرنوش: ماذا؟

---

(١) السابق، ص ٣٥، ٣٦.

(٢) السابق، ص ٢٩: ٣١.

مشلينيا: ألا ترى أنه أسرع إلى مغادرة المكان؛ لأنه لم يطق سماع كلامك؟

مرنوش: حسنا فعل.

مشلينيا: نعم. ولعله أصاب في رأيه. أنا أيضا أشك.

مرنوش: فيم تشك؟

مشلينيا: حبنا لأنفسنا أقوى من حبنا لله. وأكاد أرى أنا لا نثق بالله كثيرا.

مرنوش: ألم نصل له؟

مشلينيا: نعم، كي تسأله الخير لامرأتك وولدك.

مرنوش: وأنت لبريسكا.

مشلينيا: كنا نصلي له على الأقل.. ولكن مذ جئنا الكهف فنحن لا نفكر في غير من.. (مستدركا) فأنت لا تفكر في غير من تحب. إذًا أنت ناقم عليّ وعلى الله والمسيح، وعلى كل من سبب لك الفراق. فلتنقم علي يا مرنوش ولا بأس. أما الله والمسيح...

مرنوش: لست ناقما عليك يا مشلينيا، ولا على الله والمسيح... لأني لست أفكر في أيكم الآن.

مشلينيا: أرأيت؟ هذا عين ما أريد قوله. إنا لا نفكر قط في الله.

مرنوش: مشلينيا! أتصغي إليّ؟

مشلينيا: نعم.

مرنوش: إن الله وقد خلق لنا قلوبا قد نزل عن بعض حقه علينا.

مشلينيا: (بعد تفكير يصيح في فرح) قد تكون صادقا في هذا يا مرنوش.. (في شك) لكن..

مرنوش: ماذا؟

مشلينيا: الراعي. هذا الذي نبهنا إلى الله الآن. ألا ترى كيف يذكره والمسيح في كل وقت!

مرنوش: إن صاحبك الراعي لخليّ. فما يضيره أن يمنح قلبه كله لله أو للشيطان.

مشلينيا: (في تأمل أو كمن يقنع نفسه) أصبتَ...

ففي هذا الحوار تتضح شخصية مشلينيا بجلاء، فالرجل قابل لإعمال عقله بدليل

شكه (أنا أيضا أشك) وكذلك تأمله ما يسمعه «(في تأمل أو كمن يقنع نفسه) أصبتَ». أما عبارة «(بعد تفكير يصيح في فرح) قد تكون صادقا في هذا يا مرنوش... (في شك) لكن...»، فتظهر - إضافة إلى تفكيره وشكه - تفاعله مع ما يصل إليه، وفرحه بالحق الذي يهديه إليه فكره. أما الجانب القلبي الإيماني فحاضر بقوة أيضا، فلديه الرغبة في التقرب لله تعالي «حبنا لأنفسنا أقوى من حبنا لله. وأكاد أرى أنا لا نثق بالله كثيرا.»، كما أنه يصعب عليه أن يصف نفسه بالبعد عنه سبحانه، بل يدافع عن الله والمسيح « كنا نصلي له على الأقل.. ولكن مذ جئنا الكهف فنحن لا نفكر في غير من.. (مستدركا) فأنت لا تفكر في غير من تحب. إذًا أنت ناقم عليّ وعلى الله والمسيح، وعلى كل من سبب لك الفراق. فلتنقم علي يا مرنوش ولا بأس. أما الله والمسيح...»، مع ملاحظة استمرار إعجابه بإيمان يمليخا « الراعي. هذا الذي نبهنا إلى الله الآن. ألا ترى كيف يذكره والمسيح في كل وقت!».

وبذلك يتبين لنا أن توفيق الحكيم وظف لنا من الشخصيات الثلاث رموزا للاتجاهات المصرية الثلاثة حيال الحداثة الغربية، فمن اتجاه سلفي محافظ منبت تماما عن الحداثة (يمليخا)، واتجاه مادي عقلي يدعو إلى الانقطاع عن التراث بما يحويه من دين وإلى الارتماء في أحضان الحضارة الغربية وحداثتها (مرنوش)، واتجاه ثالث وسطي تهفو نفسه لتراثه الديني والثقافي مع إعمال عقله وتفكيره حيال واقعه (مشلينيا)؛ ولذلك فقد كانت أقوى الحوارات حدة ورفضا لرأي الآخر الحوارات الدائرة بين يمليخا ومرنوش، وهو ما يمثل حالة الاحتقان التي سادت الوسط الثقافي المصري بين هذين الاتجاهين.

وبعد أن تبينت لنا رمزية كل من الشخصيات الثلاث، فإنه ينبغي أن نقف عند ملاحظتين توضحان وجهة نظر توفيق الحكيم حيال الاتجاهات الثلاثة التي ترمز لها هذه الشخصيات، وهما:

أولًا - إذا نظرنا إلى «مرنوش» بوصفه ممثلا للاتجاه المادي العقلي، فإننا نجد الحكيم يجعل أصحاب هذا الاتجاه لا يعتمدون الدليل المادي دائما، وإنما

ينكرون القدرة الإلهية حتى لو ظهرت في صورة مادية. فبعد عودة يمليخا إلى الكهف، وإخباره مرنوشَ ومشلينيا بما كان بينه وبين الفارس الصياد، وإثباته طول الفترة الزمنية التي مكثوها بالكهف بدليلين ماديين، هما طول أظافره وبعثرة شعره، وتصديق مشلينيا له بدليلين آخرين هما طول شعر رأسه وطول لحيته على رغم دخوله الكهف حليقا، إذا بمرنوش يصدقهما بأن شعر رأسه قد طال وأن لحيته صارت شبيهة بلحى القديسين، بيد أنه سرعان ما رفض ظن يمليخا أنهم مكثوا شهرا بالكهف، مستندا إلى العقل الذي يفترض أنه يؤمن بالأدلة المادية ويبني عليها نتائج(1):

يمليخا: لعلنا مكثنا شهرا.

مرنوش: ويحك! شهرا؟! وأين كنا طول هذه المدة؟

يمليخا: كنا نياما.

مرنوش: أهذا كلام عاقل؟

وكذا كان الأمر في جميع المواضع التي دعا فيها مرنوشُ إلى تحكيم العقل، فقد كان هذا هو الموضع الأول، أما المواضع الأخرى فقد كانت بعد هذه الأدلة المادية وغيرها مما أخبره بها يمليخا حين غادر القصر قاصدا غنمه، فوجد أن مدينة طرسوس قد تغيرت معالمها تغيرات لا تكون خلال أيام، كما تطورت ثياب أهلها الذين أخبروه إجماعا بأن الفارق بينهم وبينه ثلاثمائة عام.

ثانيًا – أن هناك قاسما إنسانيا مشتركا لدى فتية الكهف الثلاثة رغم اختلاف توجهاتهم، ويتمثل هذا القاسم المشترك في صفة المروءة، حيث تتضح هذه الصفة في يمليخا من خلال تصرفاته، فقد ترك غنمه وتوجه برفيقيه الوزيرين مرنوش

---

(1) السابق، ص ٤٢. ويضاف إلى هذه الأدلة ما استشعروه جميعا فور استيقاظهم من آلام بالظهر والضلوع، حتى قال مرنوش نفسه: «كأنما نمت عليها عاما». انظر: السابق، ص١٣، ١٤، ١٨، ٢٣.

ومشلينيا تجاه الكهف حتى يستنقذهما من أيدي الملك دقيانوس، وكذلك تبرع هو بالخروج لشراء ما يحتاجونه من طعام رغم ما كانوا يعتقدونه من خطورة الموقف بالخارج. كما أنها تتضح في مرنوش ومشلينيا من خلال الحوار الذي دار بينهما وتذكير كل منهما الآخر بحفظه سره وبما ضحى به من أجل الحفاظ عليه وإسعاده. فمرنوش حفظ سر الحب الذي كان بين مشلينيا وبريسكا، وعمل على تضليل كل من الملك والوصيفات حينما ذهب مشلينيا بها لأداء مراسم دخولها المسيحية، ومشلينيا حفظ سر مكان إقامة مرنوش وزوجته المسيحية، وكان يأتي لهما محتجبا بظلمة الليل حاملا الطعام والفاكهة، حين لم يأتمنا أحدا سواه.

وتستمر هذه الصفة إلى خواتيم المسرحية، حيث نجد أن يمليخا حينما سيقرر أن يعود إلى الكهف ويأبى ذلك صاحباه يودعهما وداعا حارا طالبا منهما أن يذكرا عهدهما معه بالكهف ويستودعهما الله هانئين بشباب قلبيهما في حياتهما الجديدة[1]، وكذلك حينما يحشرج مرنوش يدعو مشلينيا إلى أن يضع يده اليسرى في يد يمليخا[2]، أما مشلينيا فيدعو الله لمرنوش بالرحمة ويستغفر له عما بدر منه[3].

ومن الواضح أن حرص توفيق الحكيم على إظهار ذلك القاسم المشترك يرجع إلى موضوعية نظرته إلى أصحاب الاتجاهات الثلاثة بالمجتمع المصري، إضافة إلى وجهة نظره الفلسفية تجاه البشرية عامة بغض النظر عن رأيه في صواب أصحاب أي اتجاه وخطئهم، حيث يرى أن أي إنسان لا تخلو شخصيته من جزء مضيء نقي، وهو ما صرح به قائلا: «لقد لاحظ أحد النقاد الأجانب أن مسرحي يقوم على أشخاص تتحدد مراكزهم، لا بالنسبة إلى الخير والشر، بل بالنسبة إلى الحقيقة والواقع. هذا صحيح، فأنا لم أبرز قط أشخاصا ينتمون إلى الخير مطلقا، أو إلى الشر مطلقا..... فالإنسان عندي قيمة ثابتة، تلحق بها أحوال متغيرة من الخير والشر، والصحة والمرض. وإن من يأتي عملا يضر الغير، يستطيع أن يأتي عملا

(١) انظر: السابق، ص ٩٠.
(٢) انظر: السابق، ص ١٦٧.
(٣) انظر: السابق، ص ١٦٩.

ينفع الغير؛ وهو لذلك ليس خيرا ولا شريرا، ولا صحيحا ولا مريضا في أحواله العادية، إنما هو موضع تتعادل فيه وتتوازن هذه الحالات المختلفة المتغيرة»[١].

(٢ - ١ - ٣)

وبانتهاء المؤلف من التأسيس للرمزية الاجتماعية لأهل الكهف الثلاثة خلال الفصل الأول، يبدأ خلال الفصل الثاني بالانطلاق من النظرة الاجتماعية الواقعية إلى النظرة الفلسفية المطلقة من خلال تعميم قصة أهل الكهف خارج حدود زمانهم ومكانهم. فعندما يسأل الملكُ غالياسَ عن احتمالية مكث أصحاب الكهف به أحياء مدة القرون الثلاثة، يجيب غالياس بعدم استبعاد ذلك مستشهدا بقصة مناظرة وردت بكتب الهند عن فتى ياباني يدعى أوراشيما، غاب أربعة قرون، ثم ظهر قبل أن يذهب وشيكا مرة أخرى[٢]. ولا يتوقف توفيق الحكيم عند ذلك القدر بل يصرح تصريحا مباشرا بأن قصة أصحاب الكهف لها ما يناظرها لدى كل أجناس البشر في كل زمان[٣]:

الملك: (متفكرا) عجبا يا غالياس! إذن في تلك البلاد أيضا يعتقدون في عودة من يختفي بعد هذا القدر الهائل من السنين؟!

غالياس: نعم يا مولاي. ولعل لكل جنس من أجناس البشر قصة كهذه.

الملك: إذن لا ريب عند الناس في أن من ذهب سوف يعود؟!

غالياس: نعم يا مولاي. ومن مات سوف يبعث. تلك قصة البشرية الخالدة.

ومن خلال هذا المهاد الفلسفي، يبدأ توفيق الحكيم في بيان وجهة نظره الفلسفية التي يغلب عليها استشراف المستقبل عن توصيف الواقع من خلال عرضه كيفية تعامل فتية الكهف الثلاثة – وفق ما يرمزون إليه – مع أهل طرسوس الذين يرمزون لأهل الحضارة الغربية الحديثة.

---

(١) توفيق الحكيم، التعادلية مع الإسلام، مكتبة مصر، ١٩٨٨م، ص ٦٩.

(٢) انظر: توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص ٥٧، ٥٨.

(٣) السابق، ص ٥٩.

فتبعا لهذا التقسيم الرمزي لأصحاب الكهف الثلاثة، قام ترتيب اكتشافهم للحقيقة وارتدادهم إلى الكهف الذي يتخذ في هذه الحال رمزا للتراجع عن الحضارة المادية الغربية والانكفاء على الذات مرة أخرى، رغم اختلاف تقبلهم لها منذ البداية وانتهاجهم نهجها.

فقد كان يمليخا أول من كُشِفَت له الحجب عن حقيقة الواقع والتغير الحادث، وذلك تبعا للاتجاه الثقافي الذي رمز إليه، وهو الاتجاه الذي تأمل أصحابه بعين الريبة كل ما وفد عليهم من ثقافات خارجية. فمنذ أول وهلة له بالقصر لحظ ما غفل عنه صاحباه على الرغم من أنهما كانا أعلم منه بمظهر القصر لطول مكثهما به وتعاهدهما له[1]:

مشلينيا: (صائحا في الخارج) لم يتغير شيء يا يمليخا! ها هو ذا بهو الأعمدة كما تركناه أمس.

مرنوش: نعم بهو الأعمدة لم يتغير.

يمليخا: (في صوت كالعويل) كل شيء تغير، كل شيء تغير.

ثم يستكمل ملاحظة التغيرات سابقا صاحبيه، حيث ينتقل من التعميم إلى التخصيص، ملاحظا تغير الثياب الرسمي للملك وجنوده[2]:

يمليخا: (الذي ما انفك يتأمل ما حواليه بأعين زائغة مرتاعة يهمس لمرنوش) انظر إلى ملابس هذا الملك وهؤلاء الجند، في أي بلد نحن؟!

كما أنه يتفرد دونا عن صاحبيه ببيان خوفه من أهل القصر - بادي الرأي - قبل أن يصدر منهم أي تصرف حياله يخيفه منهم «(هامسا لمرنوش) إني خائف من هذا القصر»[3]، وهو ما يعكس حالة التوجس والريبة التي أصابت أصحاب هذا الاتجاه منذ بداية مطالعتهم لأهل الغرب وسماعهم عنهم.

---

(١) السابق، ص ٦٣.

(٢) السابق، ص ٦٥.

(٣) السابق، ص ٦٧.

أما بعد أن عرف يمليخا الحقيقة كاملة، ورجع إلى القصر مخبرا صاحبيه، فقد أضاف إلى خوفه منهم كراهيته لأهل القصر خاصة، ولأهل العصر عامة[١]:

يمليخا: (يسمع حركة فيجفل) من القادم؟ إنهم آتون.

مرنوش: (ناظرا إليه) لماذا تخاف منهم هكذا؟

يمليخا: (كالهامس) لست أحبهم.

وهما الكراهية والخوف اللذان دفعاه إلى تقرير استحالة حدوث تفاهم بينه وبينهم فضلا عن تحقق التماهي الرامز إلى التواصل والتمازج الحضاري[٢]:

يمليخا: تفهم أننا لا ينبغي أن نمكث بين هؤلاء الناس لحظة واحدة.
مرنوش: ما الذي يخيفك من هؤلاء الناس يا يمليخا؟ أليسوا بشرا؟ أليسوا من الروم؟
يمليخا: كلا، إنهم ناس لا يمكن أن نفهم من هم، ولا يمكن أن يفهموا من نحن.

وتبعا لتقرير هذه الاستحالة، فقد رأى يمليخا أن بقاءه وسط أهل ذلك العصر هو قتل له وإنهاء لحياته «إني أموت إن مكثت هنا»[٣].

وإذا كان خوف يمليخا من أهل القصر مبدئيا غير مبرر كما ذكرنا، فإنه ينبغي ملاحظة أن خوفه وكراهيته لهم فيما بعد مخالطته لهم أثناء ذهابه باحثا عن غنمه كان متبادلا، فقد أظهر أهل طرسوس خوفهم منه وكراهيتهم له أيضا، حتى إن كلابهم قد أخافت كلبه قطميرا[٤]:

«آه لو تعلمان أيها الأعميان ما رأيت الآن في شارع بطرسوس إن كانت هذه بعد مدينة طرسوس! لو رأيتماني وقد أحاطت بي ناس في ثياب غريبة وعلى

(١) السابق، ص ٨٢.
(٢) السابق، ص ٧٨.
(٣) السابق، ص ٧٩.
(٤) السابق، ص ٨٩، ٩٠.

وجههم ملامح عجيبة، وهم ينظرون إلي نظرات كاد قلبي ينخلع منها. وكأنهم يتفحصون أمري تفحص من يحسبني من عالم الجن. وأينما سرت فهم في أثري بنظراتهم المستطلعة الحذرة. لا أستطيع مخاطبة أحد منهم، وإن فعلت فلا أحسبني أجد مجيبا بل نظرات صامتة فزعة. يخيل إلي أني أموت جوعا قبل أن يمد إلي أحدهم يده بطعام. إنهم يظنوني ولا ريب من خلقة لا تأكل ولا تشرب.. ولا شك أني إن أردت سكنا فلن يسكنني أحد بجواره، وإن هبطت مكانا فالكل هاربون وتاركوه لي لينظروا إلي عن كثب بعيونهم المستطلعة الحذرة التي لا تتغير نظراتها.. بل إني سمعت أثناء هذا نباحا خافتا مخنوقا، فانتبهت فألفيت كلبي قطميرا كذلك قد أحاطت به كلاب المدينة ترمقه وتشمه كأنه حيوان عجيب، وهو يحاول الخلاص من خناقها ولا يجد إلى ذلك سبيلا».

ولعل هذا يشير إلى وجهة نظر توفيق الحكيم حيال العلاقة المتبادلة بين أصحاب هذا الاتجاه المحافظ وأهل الحضارة الغربية، فقد تبادلا مشاعر الكراهية؛ وفقا لارتياب كليهما من الآخر، وتوقع الشر من جهته.

وبناء على موقف أصحاب هذا الاتجاه حيال الحضارة الغربية، وارتيابهم منها فور معرفتهم بها، فإن توفيق الحكيم يجعل يمليخا - دونا عن صاحبيه - يعود إلى الكهف دون أن يغير ملابسه التي خرج منه بها. وهو ملحظ يشير أخيرا بشيء من الجلاء والوضوح إلى رأي المؤلف في أصحاب هذا الاتجاه، ففي مقال له بعنوان «المعنى الإنساني لوحدة الزي»، نطالع توفيق الحكيم يثور ثورة عارمة على ذلك التوجه بالمجتمع المصري الذي يدعو إلى خصوصية الزي، فإذا به يزكي رأي أحد المفكرين القائل: «إن الشعوب المنحطة هي أكثر الشعوب تمسكا بتقاليد الزي»[1]، ثم يزيد عليه قائلا: «وأزيد أنا على هذا المفكر بقولي: إن فكرة التميز بشعار خاص ليست فقط فكرة بربرية في عصرنا الحاضر، ولكنها تدل كذلك على ضعف الإدراك في أمة من الأمم، فإن من علامات الإدراك الضعيف عدم اتساع أفقه للأفكار الإنسانية»[2]. وبذلك تتجلى لنا رؤية

(١) توفيق الحكيم، تحت شمس الفكر، مكتبة مصر، ١٩٨٨م، ص ١٥٢.

(٢) السابق، الصفحة نفسها.

توفيق الحكيم حيال أصحاب هذا الاتجاه بما يأخذه عليهم من رجعية وضعف إدراك وضيق أفق فيما يتعلق بالتعامل مع الآخر المتحضر، بل إنه يختم المقال بإضافة صفة «العزلة الذهنية»، حيث يقول: «إن ما رأيته من اتجاه الناس نحو استنكار كل تغيير للبالي العتيق. هذا الاستنكار العنيف وتكالب الناس - شباب الجيل الجديد مع الأسف الشديد - على الاحتفاظ بروح (القبيلة) الجامد، كل هذا أدهشني وأحزنني ودلني على أن عقليتنا في ذاتها لم تزل تميل (إلى العزلة الذهنية)، وأن جراثيم (البربرية) ما زالت متأصلة في نفوسنا، وأن أمامنا وقتا طويلا قبل أن نهضم الأفكار الإنسانية في ذاتها، ونصبح أهلا للانضمام إلى هيئة الأمم المتحضرة التي لا تتميز باختلاف الزي واللباس، والتي اتجهت كلها إلى وحدة الزي إيذانا بوحدة الإنسانية»[1].

وعلى الرغم من هذا الرأي لتوفيق الحكيم فيما يتعلق بعلاقة أصحاب هذا الاتجاه بالحضارة الغربية، فإنه يتوقع لهم أن يظلوا على موقفهم طيلة حياتهم، وأنهم يموتون واثقين بما آمنت به قلوبهم، حيث يظل يمليخا متعلقا بالله والمسيح إلى آخر حياته، طالبا من المسيح الرحمة[2]، مشهدا الله والمسيح على حالته التي صار إليها[3].

ويأتي مرنوش تابعا ليمليخا في معرفة الحقيقة والارتداد إلى الكهف. وربما يتناقض هذا -لأول وهلة - مع المنطق الذي يرى وجوب تأخر مرنوش عن مشلينيا تبعا لكون الأول يمثل النموذج الأكثر اتساقا مع أهل العصر من حيث تهميش الإيمان القلبي وتقديم الإيمان بالعقل المادي، لكن ثمة احتمالا بأن توفيق الحكيم رأى أن تطرف أصحاب هذا الاتجاه سيرتد بهم سريعا في الاتجاه المعاكس.

فلم يلبث مرنوش أن تزيى بزي أهل العصر وحلق رأسه ولحيته[4]، حتى تعرف سريعا على حقيقة الفارق الزمني الذي صار يفصل بينه وبين أهل العصر وأن ابنه مات وهو يكبره سنا. وأثناء رحلة بحثه تلك عن أسرته زاد تعرفه على

(١) السابق، ص ١٥٣.

(٢) انظر: توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص ١٥٨، ١٦١.

(٣) انظر: السابق، ص ١٦٢.

(٤) انظر: السابق، ص ٩٩.

أهل العصر، فرأى ازدراءهم له وعدم تقبلهم إياه، وأن تغيير ملابسه بما يناظر ملابسهم لم يكن كفيلا بأن يزيل الفوارق بينه وبينهم: «هؤلاء الناس غرباء عنا. ولا تستطيع هذه الثياب التي نحاكيهم بها أن تجعلنا منهم. لقد عرفني الناس من وجهي ومن كلامي برغم ثيابي فتبعوني أنا والعبد. وحتى العبد الذي نصبه الملك لخدمتي ما كان يفهم أغلب ما أقول، وكان يبتعد عني كأني أجرب أو أبرص»[1]. وهو ما يشير إلى ما يرتئيه توفيق الحكيم ختاما للعلاقة بين أصحاب هذا الاتجاه وأصحاب الحضارة الغربية، وهو أن أصحاب هذه الحضارة لن يطول ترحيبهم بأصحاب هذا الاتجاه الذين تخلوا عن عقيدتهم وتراثهم وارتموا في أحضانهم.

أما رؤية توفيق الحكيم حيال ما ينتهي إليه أصحاب هذا الاتجاه فيما يتعلق بمنهجهم، فهو كفرهم بالعقل، حيث أعلن مرنوش - بعد أن تعرف على الحقيقة، وعزم على العودة إلى الكهف - كفره بإيمانه بالعقل المادي: «يا ربي، لماذا تركتني فريسة للعقل؟!»[2]؛ وذلك لأن هذا العقل محدود بما يطالعه في زمانه ومكانه دون قدرة على تخطي تلك الحدود: «ولم يبق لي إلا العقل. فهأنذا للعقل وحده. وها هو ذا يعيدني إلى عالمه.. عالم الزمان والمكان»[3].

وإذا كان العقل بهذا العجز فإنه قابل لأن ينخدع، لكن هذا الكفران بالعقل لن يكون كافيا في نظر المؤلف لأن يتبعه إيمان قلبي بما أنكره سابقا من عقيدة غيبية، وإنما يموت مرنوش كافرا دون أن يهديه قلبه الذي صرح سابقا لمشلينيا بأنه قد مات[4]:

مشلينيا: (في قلق) مرنوش! أنت إذن لا تؤمن بالبعث؟؟؟

مرنوش: أحمق! أَوَلَمْ نَرَ بأعيننا إفلاس البعث؟!

مشلينيا: أستغفر الله! أنت الذي عاش مسيحيا تموت الآن كوثني؟!

---

(١) السابق، ص ١٠٦.

(٢) السابق، ص ١٠٩.

(٣) السابق، ص ١١١.

(٤) السابق، ص ١٦٨.

مرنوش: (في صوت خافت) نعم.. أموت الان..

مشلينيا: مجردا عن الإيمان..

مرنوش: مجردا.. عن كل شيء.. عاريا كما ظهرت.. لا أفكار ولا عواطف.. ولا عقائد..

فإذا انتقلنا إلى شخصية مشلينيا، فإننا لا بد أن نلحظ قبل أن نستعرض مواقفه بالمسرحية ملاحظتين:

أولًا – أن مشلينيا بوصفه شخصية تجمع بين العقل والقلب يرمز للاتجاه الذي يرتضيه توفيق الحكيم وينافح عنه. فالشخصية السوية في نظر توفيق الحكيم هي تلك الشخصية التي تجمع بين العقل والقلب، والحياة الروحية السليمة هي التي تعادل بين الفكر والشعور؛ وبذلك فإن الإنسان كائن متعادل ماديا وروحيا[١]. وإن اختلت هذه التعادلية فإنه ينتج عنها ما تعانيه معظم الإنسانية في العصر الحديث من قلق ناتج عن هذا الاضطراب الناشئ عن اختلال ميزان تعادل القلب والعقل[٢]، وبذلك يصير هذا الاختلال سبب تأخر مسيرة الرقي الكامل للإنسان[٣].

ثانيًا - إذا كان أهل طرسوس - بصفة عامة – قد رمزوا إلى أصحاب الحضارة الغربية الحديثة كما طالعنا في تحليل شخصيتي يمليخا ومرنوش، فإنه يهمنا هنا

---

(١) انظر: توفيق الحكيم، التعادلية مع الإسلام، ص ٤٠. وانظر كذلك قوله في الكتاب ذاته: «فلنؤمن إذن بالقلب وحده، تلك قوته. ولندع العقل يفكر في مجاله وحده، تلك أيضا قوته. وهذا التعادل بين الشخصيتين يكفل سلامة الشخصية الإنسانية» ص ٥٢، وكذلك قوله: «على أن الحقيقة التي أحب أن تستقر في وضعها الصحيح أني (تعادلي) أي أن إرادة الإنسان في كفتها تعادلها الإرادة الإلهية في كفة أخرى، والعقل البشري في كفة يعادله الإيمان في كفة. بهذا التعادل يعيش الإنسان ويعمل» ص ٥٩.

(٢) انظر: توفيق الحكيم، التعادلية مع الإسلام، ص ٤٦.

(٣) انظر: السابق، ص ٦٥. وبذلك كله يتضح لنا أن شخصيتي يمليخا ومرنوش وما ترمزان إليه تمثلان شخصيتين قلقتين مضطربتين لا يرضى عنهما المؤلف، ولا يمكن لهما أن يحققا غاية البشرية في تحقيق الرقي الكامل. وفي ضوء ذلك نفهم إشارة المؤلف إلى أن فكرة اختلال التعادل بين العقل والقلب في إطار مشكلة الزمن كان موضوع مسرحية أهل الكهف. انظر: السابق، ص ٤٧.

تخصيص شخصية بريسكا الصغرى بهذه الرمزية؛ وذلك لأن تفاعل مشلينيا لن يكون مع أهل طرسوس عامة مثل صاحبيه، وإنما سيكون مع بريسكا الصغرى.

وقد استغل توفيق الحكيم شخصيتي بريسكا الكبرى بنت دقيانوس وبريسكا الصغرى من حيث اتفاقهما اسما ورسما في الترميز للحضارة الأوربية في العصرين الوسيط والحديث.

فالأميرة بريسكا بنت دقيانوس رمز لأوربا في عصورها الوسطى التي كان للكنيسة فيها الكلمة العليا؛ مما فرض روحا دينية على عموم شعوب أوربا؛ لذلك نجدها دائما توصف بـ (القديسة)، كما يصفها مشلينيا وصفا روحيا طاهرا: «إني أعرف بريسكا بسيطة وديعة صافية النفس، مؤمنة القلب، طاهرة الضمير، وما عرفتها قط قديرة على التصنع والتخابث والختل»[١]. يضاف إلى ذلك تخلف حضاري مادي، أشار إليه مشلينيا في وصفها مقارنا إياها ببريسكا الصغرى قائلا: «إنك ما كنت على هذا الذكاء!»[٢]، ومعاودا بيان ذلك مضيفا إليه طغيان عاطفتها ومشاعرها على عقلها وفكرها: «يوم كنت أقل ذكاء وأعمق قلبا»[٣].

أما بريسكا ابنة الملك المسيحي، فقد وظفها توفيق الحكيم رامزا بها إلى الحضارة الغربية الحديثة، فقد وصفها بذكاء العقل مضافا إليه صفات الخبث والختل والخيانة كما سبق بيانه من خلال مقارنة مشلينيا بين الاثنتين[٤]، كما أنها تظهر مستهترة بالدين قائلة: «قلب المرأة يتسع لله وغير الله»[٥]، متهكمة من جدتها القديسة بريسكا بنت دقيانوس[٦]:

---

(١) توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص ١١٦.

(٢) السابق، ص ١١٩.

(٣) السابق، ص ١٢٣.

(٤) انظر كذلك حديثها إلى غالياس ناقلة مقارنة مشلينيا بينها وبين بريسكا بنت دقيانوس: «قال إن القديسة بريسكا كانت عميقة القلب، أما أنا فلا. وإنها كانت ذات صوت ملائكي لا يكاد يسمع، أما أنا فلا. وإنها كانت ذات وداعة وصفاء وحياء جميل، أما أنا فلا» ص ١٣٨.

(٥) السابق، ص ٥٠.

(٦) السابق، ص ٥١.

الأمـيرة: لا شك أن هذه القديسة كانت تفضل أن تكون امرأة، لو أنها استطاعت.

غاليـاس: لا تتهكمـي يـا مـولاتي. أتوسـل إليـك ألا تتهكمـي على جدتـك العظيمة.

وهو ما دفعها إلى رفض فكرة أن تصبح قديسة كجدتها[1]:

غالياس: مـن يـدري يـا مـولاتي! قـد تكونـين أنـت أيضـا كـما كانـت، وتصـدق فيـك نبـوءة العـراف!

الأميرة: (في تهكم) أنا.. قديسة؟! كل شيء إلا هذا.

غالياس: هذا ليس بكثير على...

الأميرة: كلا. لست أريد. ليس هذا حلمي.

وبذلـك فقـد أكـد المؤلـف وجهـة نظـره حيـال الحضـارة الغربيـة بطريقـة أكـثر وضوحـا وجـلاء مـما سـبق مـن خـلال الموازنـة بـين هاتـين الشـخصيتين. وهـي النظرة التـي عممهـا عـلى لسـان بريسـكا الصغـرى في حديثهـا لمشـلينيا، حيـث وصفـت الزمـن نفسـه بالصفـات التـي سـبق أن وصفهـا بهـا مشـلينيا، دون حاجـة لاسـتقراء رمـزي: «فـإن هـذا الزمـن كـما قلـت أنـت لم يعـد فيـه صفـاء في النفـوس، ولا عمـق في القلـوب، ولا وداعـة سـماوية، ولا شيء واحـد مـن تلـك الأشـياء التـي تحبهـا»[2].

وبنـاء عـلى هاتـين الملاحظتـين، فإننـا نجـد أن مشـلينيا كان سـابقا صاحبيـه في تجديـد مظهـره مـن خـلال التزيـي بـزي أهـل العـصر وحلـق رأسـه ولحيتـه وشـاربه[3]:

«مـولاي! إني لسـت خليقـا بالمثـول بـين يديـك والتحـدث إليـك الآن، وأنـا عـلى مـا تـرى مـن سـوء الحـال. أيـأذن لي مـولاي قبـل كل شيء في الذهـاب إلى حجـرتي أغـير ملابـسي هـذه، وأحلـق شـعري الأشـعث ولحيتـي الطويلـة؟».

وهـو مـا يتفـق مـع رؤيـة توفيـق الحكيـم لأي أمـة تبغـي تجديـد الحيـاة والفكـر والخـروج عـن العزلـة والجمـود إلى التجـدد والتعـاون مـع العـالم مـن ضرورة عـدم

(١) السابق، ص ٥٣.

(٢) السابق، ص ١٤٢.

(٣) السابق، ص ٦٧، ٦٨.

تميزها بزي معين يناظر زي أرقى الدول حضارة، دون أن يرى لذلك أي خطر على ثقافة الأمة وتقاليدها وقوميتها(١).

ووفقا لهذه الملاحظة أيضا، فإننا نجد أن مشلينيا كان أقدر من صاحبيه على التعامل مع أهل العصر وملاطفتهم، وهو ما يتضح في ذلك المشهد الذي جمع بين الثلاثة(٢):

مشلينيا: (باسما) عجبا! ألم تغيرا بعد ما أنتما عليه من هيئة زرية وثياب أثرية؟

مرنوش: (محدقا فيه) هذا أنت يا مشلينيا؟!

مشلينيا: (باسما) كما ترى. (يمليخا يلمس أطراف ثوب مشلينيا مستطلعا) أيعجبك الثوب يا يمليخا؟

مرنوش: (وهو يستطلع كذلك ويتأمل مشلينيا) حدثنا كيف استطعت أن تنقلب هذا المنقلب؟!

مشلينيا: (باسما منشرحا) الأمر بسيط. طلبت إلى الخدم والعبيد أن يأتوني بموسي أحلق ذقني وشعري، فلبوا الأمر.. ولكن..

مرنوش: ولكن..؟

مشلينيا: ولكن طفقوا يتغامزون ويتلامزون، وكأن بهم رهبة، فصرت بهم ألاطفهم وأستدرجهم وهم فرقون...

ويضاف إلى ذلك أن مشلينيا كان الاستثناء الوحيد في عدم تحدثه عن ملاحظة أي تغير أصاب القصر أو مدينة طرسوس، وهو ما يعني أن تلك التغيرات التي أكثر من تعدادها يمليخا وتبعه في بعضها مرنوش لم تمثل بالنسبة له ملحظا جوهريا فارقا(٣).

---

(١) انظر: توفيق الحكيم، تحت شمس الفكر، ص ١٤٩: ١٥١.

(٢) توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص ٨٣. وانظر كذلك ص ٨٤، ٨٥.

(٣) ذكرنا من قبل سَبْق يمليخا إلى ملاحظة التغيرات التي حلت بالقصر والمدينة. أما مرنوش، فقد شارك يمليخا في ملاحظة تغيير الملك ثيابه وثياب جنده، حيث وجه حديثه للملك قائلا: «مولاي، أصبت والله بتعجيل هذا التغيير في الملبس والمظهر عما كان عليه الحال في حكم الوثني دقيانوس؛ حتى يتميز حكمك المسيحي عن حكمه» ص ٧١. وكذلك في ملاحظة ما حل بمدينة طرسوس من تغيير، حيث يقول لمرنوش بعد طوافه بالمدينة ومطالعته الحقيقة: «ثم المدينة! أهي طرسوس؟ مستحيل أن تكون طرسوس!» ص ١٠٦.

وبذلك فإنه يتضح لنا أن شخصية مشلينيا تمثل توفيق الحكيم نفسه فيما يتعلق بمنهج تعامله مع الحضارة الغربية الوافدة. فهو يدعو الشباب إلى ألا يحيلوا تمسكهم بحضارتهم الشرقية والمصرية سجونا وحصونا تعزلهم عن المشاركة في النشاط الفكري العالمي، وألا يخافوا من حضارة الغرب لأن روحنا أقوى وأعمق من أن تسيطر عليها حضارة وافدة[(١)]، كما يدعوهم إلى أن يطالعوا كل ثقافة ويعنوا بكل حضارة؛ أملا في أن يُخْرِجوا للعالم مدنية جديدة تفوق كل مدنية موجودة، دون أن يؤثر ذلك على إيماننا وعقيدتنا؛ وذلك لأننا سنأخذ ما في رؤوسهم من علم وندع ما في قلوبهم من عقائد[(٢)].

ونتيجة لكل ما سبق، فقد استطاع مشلينيا إطالة فترة مكوثه بين أهل ذلك العصر، حيث كان آخر الثلاثة ارتدادا إلى الكهف؛ كما كان كذلك الاستثناء الوحيد في انتهاء علاقته بأهل العصر بعدم خوفهم منه، بل إقبالهم عليه ومحبتهم له. فقد تخلل وأعقب الحوار الحاد بين مشلينيا وبريسكا الصغرى بعض العبارات التي تومئ إلى بداية تحول في العلاقة، حيث صرَّحت له بأنها ما عادت تخاف منه: «الأمر العجيب أنك لم تعد تخيفني»[(٣)]، ثم أبانت عن إعجابها بحديثه: «جميل هذا الدرس الذي تلقيه عليَّ أيها القديس!..... ثق بقولي ما أجملها رسالة إلينا!»[(٤)]، وأتبعت ذلك بتصريحها لغالياس بأنها لم تفزع من مشلينيا[(٥)]، ووصفته بـ «الفتى الجميل»[(٦)]. كما تطورت الحالة القلبية لها سريعا، فإذا بها تتبع مشلينيا إلى الكهف، وتطلب من غالياس مساعدته لتحول بينه وبين الموت، وتصرح عدة مرات بأنها تحبه[(٧)]:

---

(١) انظر: توفيق الحكيم، يقظة الفكر، مكتبة مصر، ١٩٨٨م، ص ١٠٤، ١٠٥.

(٢) انظر: توفيق الحكيم، فن الأدب، مكتبة مصر، ١٩٨٨م، ص ١١٥: ١١٧.

(٣) توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص ١١٩.

(٤) السابق، ص ١٢٣.

(٥) انظر: السابق، ص ١٣٨.

(٦) انظر: السابق، ص ١٣٩.

(٧) السابق، ص ١٧٣، ١٧٤. وانظر كذلك قولها له: «انهض يا مشلينيا. إني منذ حادثتك للمرة الأولى وكأني أحبك منذ ثلاثمائة عام، وسوف أحبك إلى ألوف الأعوام.. قم بالله.. تجلد.. تجلد.. تجلد..» ص ١٧٥.

مشلينيا: (في صوت خافت) بريسكا..

بريسكا: (في فرح جنوني) تلفظ اسمي! أأنت حي! أأنت حي بعد؟؟ مشلينيا.. مشلينيا.. لا تمت لا تمت..! غالياس أسرع.. قليلا من الماء.. قليلا من اللبن.. من الطعام.. أسرع.. أتوسل إليك.. أتوسل إليك.. (غالياس يخرج مسرعا).

مشلينيا: (في بطء وجهد) لا.. نفع..

بريسكا: بل عش.. عش لي.. لا تمت. إني أحبك.

وقد وازت حالة التحول العاطفي والسلوكي لدى بريسكا الصغرى تجاه مشلينيا حالة تحول أخرى لديها، وهي تحولها من العقلانية المستهزئة والمستهترة بالدين إلى النقيض، فبعدما طالعناه من سخرية بريسكا الصغرى من جدتها الكبرى القديسة، إذا بنا نطالعها تنهى غالياس عما قد يُظَن إهانة للقديسين[1]:

غالياس: ... إنكِ اليوم تتكلمين كما يتكلم هؤلاء القديسون!

بريسكا: لا تهن القديسين يا غالياس.

ثم تقرر أن تموت بالكهف مع أهله الثلاثة لتموت قديسة[2]:

غالياس: ... إني أعجب بإيمانك هذا.

بريسكا: إياك أن تشك يا غالياس.

غالياس: حاشا.. يا مولاتي! إني مؤمن.. مؤمن.. غير أن...

بريسكا: ماذا؟

غالياس: غير أن إيمانك يبهرني. إنك تتكلمين كالواثقة بحقيقة ما تقولين. بل كمن رأت وعاشت مرة في ذلك العالم الآخر! لا يا مولاتي.. إيمانك من نوع فوق طاقتي.. وفوق طاقة البشر فهمه....

---

(١) السابق، ص ١٣٦، ١٣٧.

(٢) السابق، ص ١٧٧، ١٧٨. وانظر كذلك قول غالياس لها في خواتيم حديثه معها قبل توديعها: «إنك قديسة يا مولاتي! نعم، إنك قديسة بين القديسين.. وهذا ما يعزيني» ص ١٩١.

وهـو تحـول يؤكـد تأويلـه مـا قـرره توفيـق الحكيـم أكـثر مـن مـرة في مؤلفاتـه الفكريـة، حيـث لحـظ في زمانـه بشريـات تحـول علـماء الحضـارة الماديـة الغربيـة إلى اللـه والديـن والقلـب[1].

لكـن، أيكـون تواصـل أهـل الـشرق مـن أصحـاب الاتجـاه الوسـطي مـع أهـل الحضـارة الغربيـة الماديـة هـو سـبب تحـول تلـك الحضـارة مـن العقـل إلى القلـب ومـن المـادة إلى الغيـب؟

هـذا مـا تومـئ إليـه هـذه المسرحيـة، خاصـة أن التحـول كلـه كان مـن جهـة بريسـكا لا مشـلينيا، فقـد مـات مؤمنـا كـما عـاش حياتـه مؤمنـا جامعـا بـين القلـب والعقـل، بعـد أن حفـظ لـه قلبـه إيمانـه: «أُشْهِد اللـه.. أني أمـوت مؤمنـا! أشـهد المسـيح أني أؤمـن بالبعـث! لأن لي.. قلبـا يحـب»[2]، كـما أومـأ توفيـق الحكيـم إلى ذلـك أيضـا في حديثـه عـن الغـرب قائـلا: «ونحـن نعـرف أنـه الآن في شـبابه المضطـرب ونشـاطه المتقـد لا يمكـن أن يتريـث ليبحـث عندنـا عـن معونـة!.. ولكـن، غـدا، عندمـا يقعـده الكـبر، وتذلـه الهزيمـة، ويذهـب عنـه الغـرور، ربمـا وقـف لحظـة، وتلفـت حولـه يلتمـس الهدايـة؛ فلـن يجـد لـه عندئـذ مـن هـاد غـير الـشرق، مهبـط الحكمـة ومنبـع النـور!»[3].

وكذلـك فقـد اتفقـت هـذه المسرحيـة ومؤلفـات توفيـق الحكيـم الفكريـة في الإيمـاء إلى أن مرحلـة التحـول الحضـاري الغـربي مـن العقـل إلى القلـب سـيعقبها خفـوت نجـم هـذه الحضـارة - كأي حضـارة سـالفة - لتكـون البشريـة في انتظـار صعـود نجـم حضـارة جديـدة. وهـو مـا يفـسر أمـر مـوت بريسـكا داخـل الكهـف، وهـو مـا رآه بعـض الباحثـين غـير مـبرر[4]. ففـي ظـل هـذا التأويـل، يرمـز الكاتـب

(١) انظر: توفيق الحكيم، فن الأدب، ص ٩٨. والتعادلية مع الإسلام، ص ١٦٩، ١٧٠، ١٧٦.

(٢) توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص ١٧١.

(٣) توفيق الحكيم، فن الأدب، ص ١١٤.

(٤) يقـول الدكتـور أحمـد هيـكل: «كذلـك يمكـن أن يؤخـذ علـى المسرحيـة هـذه النهايـة التـي اختارتهـا بريسـكا لنفسـها، فـإذا صـح أن نهايـة القديسـين كانـت طبيعيـة لتقطـع علاقاتهـم بالزمـان، حتـى لقـد أصبـح الوجـود بالنسـبة إليهـم عدمـا، فـإن ذلـك لا ينطبـق علـى بريسـكا مهـما أحبـت ومهـما تعلقـت بمشلينيا، ومهـما أرادت أن تكـون شـبيهة بجدتهـا. فهـذه النهايـة غـير مسـوغة بالقـدر الـكافي، وفيهـا=

إلى نهاية دورة حضارية، ودخول العالم كله فترة من الانزواء الحضاري، وانتظار انبعاث دورة حضارية جديدة، وهو ما رمز إليه توفيق الحكيم من خلال ترك الملك معاول بجوار جثث أصحاب الكهف ليتمكنوا حال استيقاظهم مرة أخرى من الخروج؛ إشارة إلى بدء دورة حضارية جديدة قد تكون من المشرق أو من مصر خاصة، فقد رمز الكهف منذ بداية المسرحية إلى مصر، وهو ما تنبأ به الحكيم ورجاه في قوله: «إن الذي سيحدث معروف وإن طال الأمد!.. إن شمس الغرب الفاترة الباردة الشاحبة العجوز لا بد أن تغرب يوما، وأن يحل الظلام في الأرض، فمن أين تطلع مرة أخرى فتية قوية؟.. إذا لم يكن في الأفق شرق!!»[1].

(٢ - ١ – ٤)

وبذلك تتضح لنا رؤية المؤلف حيال أصحاب الاتجاهات الثقافية المصرية الثلاثة في العصر الحديث، فأصحاب الاتجاه الأول/المحافظ سيتحفظون ويمتنعون منذ البداية عن التعامل مع أصحاب الحضارة الغربية؛ لما سيستشعره الطرفان حيال بعضهما من ارتياب وخوف، ولما سيطالعه أصحاب هذا الاتجاه كذلك من أصحاب الحضارة الغربية من استعلاء ونبذ لهم وتهكم بهم.

أما أصحاب الاتجاه الثاني/العقلي المادي، فإنهم سيرْتَدُّون سريعا عن هذه الحضارة الغربية؛ وذلك للفارق الحضاري الذي امتد على مدى ثلاثة قرون، حتى ولو حاول بعض أصحاب هذا الاتجاه اتخاذ المظاهر الخارجية لهذه

=جانب غير معقول، حيث لا يتصور أن تلجأ فتاة إلى كهف ليغلق عليها مع جثث هامدة، بحجة أنها تحب جثة من هذه الجثث». (د. أحمد هيكل، الأدب القصصي والمسرحي في مصر، دار غريب، ١٤٣١هـ - ٢٠١٠م، ص ٣٨٥). علما بأن الدكتور محمد مندور كان قد سبق إلى هذه الملاحظة جامعا بين مشلينيا وبريسكا، حيث تعجب من إيقاف توفيق الحكيم محاولة نجاح مشلينيا في الانتصار للحياة وإصراره على إعادته للكهف مع اتباع بريسكا له، ونفى توصله لمبررات ذلك. (انظر: د. محمد مندور، مسرح توفيق الحكيم، ص ٤٩، ٥٢).

(١) توفيق الحكيم، فن الأدب، ص ١١٨. وانظر أيضا تقريره وجوب تبدل الحال بيننا وبين الغرب وإن طال الأمد في: (توفيق الحكيم، تحت شمس الفكر، ص ١٩).

الحضارة نفسها، فإنهم لن يستطيعوا أن يتماهوا فيها، كما أن أصحاب هذه الحضارة لن يتقبلوه بوصفه واحدا منهم، وهو ما قرره مرنوش في حديث يشبه حديث الفلاسفة المنظرين للتعايش الحضاري: «هؤلاء الناس غرباء عنا. ولا تستطيع هذه الثياب التي نحاكيهم بها أن تجعلنا منهم. لقد عرفني الناس من وجهي ومن كلامي برغم ثيابي»[1].

أما الاتجاه الثالث الذي يعادل بين توظيف العقل والقلب، فهو الأقدر - من وجهة نظر المؤلف - على التعامل مع الحضارة الغربية والتعايش معها لأطول فترة ممكنة، فهو جدير بالاحترام لتمسكه بتقاليده، قادر على التعايش لامتلاكه العقل المميز الذي تعتمد عليه الحضارة الغربية بصورة أساسية. كما أن أصحاب هذا الاتجاه سيكونون السبب الرئيسي في تحول الحضارة الغربية العقلية إلى القلب والروح مرة أخرى، قبل أن تنزوي هذه الحضارة، ويصير العالم في حالة انتظار بزوغ فجر حضارة جديدة، يأمل الحكيم أن تكون مشرقية مصرية.

وبذلك، فقد طالعنا كيفية تشكيل توفيق الحكيم من المادة التاريخية مسرحا رمزيا اجتماعيا فلسفيا، يعرض من خلاله لوجهة نظره الكاملة حيال قضية محورية من قضايا الوطن والأمة، أو العالم أجمع.

(٢ - ٢)

المسرح الاجتماعي

وأما المسرحيات ذات المادة الاجتماعية، فمثالها مسرحيات: الصفقة، وأشواك السلام، والأيدي الناعمة، والطعام لكل فم، والورطة. إضافة إلى مجلده الضخم «مسرح المجتمع» الذي حوى إحدى وعشرين مسرحية قصيرة ذات مادة اجتماعية واقعية.

(١) توفيق الحكيم، أهل الكهف، ص ١٠٦.

ولم تعرض هذه المسرحيات جميعا لطبقة اجتماعية معينة، وإنما تعدد المجتمع الذي عرض له الحكيم بين مجتمع أرستقراطي وآخر شعبي وثالث ريفي.

وقد كثر هذا الاتجاه في مسرحيات الحكيم تبعا لمعاصرته تغيرات اجتماعية فارقة في حياة الأمة، حيث عاصر الحربين العالميتين الأولى والثانية، وكذلك معظم الحروب التي خاضتها مصر في القرن العشرين، إضافة لشهوده ثورة ١٩٥٢، بله مشاركته من قبل في ثورة ١٩١٩م؛ من أجل ذلك رأى الحكيم ضرورة تناول قضايا المجتمع مسايرة لتلك التغيرات والتحولات، حيث يقول في مقدمة مسرح المجتمع: «ويظهر أن الحروب وما تثيره في الأمة من هزات اجتماعية ترغم المشتغل بالفن على الاستقاء من هذا النبع، وتدفعه إلى الاستيحاء مما يضطرب فيه هذا المجتمع»(١).

أما بالنسبة للغة هذه المسرحيات، فقد جاءت أكثر مناسبة للغة المجتمع المصري، حيث طعم المؤلف بعضها ببعض المفردات العامية، بل إنه تحول تحولا خطيرا في مسرحيته «الصفقة»، حيث إنها جاءت بـ «اللغة الثالثة» التي إذا سكنت أواخر كلماتها تنطق كالعامية المصرية، وإذا ضبطت تنطق فصحى.

(٢ - ٢ - ١)

وسنقف مع هذه المسرحية «الصفقة» بوصفها إحدى أشهر نماذج مسرحيات توفيق الحكيم الاجتماعية. وربما كان التطور اللغوي الذي حققه المؤلف خلال هذه المسرحية أحد أسباب ذلك النجاح الذي حققته هذه المسرحية على خشبة المسرح. وهو النجاح الذي يظهر أن الحكيم شغل ذهنه بتحقيقه أثناء كتابتها، حيث قام بتيسير إخراجها وعرضها - على خلاف مسرحياته الذهنية - بغيةأن تنال إقبالا جماهيريا. وهو ما حداه على أن يذيل المسرحية ببعض التعليقات التي كان منها قوله(٢):

---

(١) توفيق الحكيم، مسرح المجتمع، مكتبة الآداب ومطبعتها بالجماميز، (د.ت)، ص ٦.

(٢) توفيق الحكيم، الصفقة. مكتبة مصر، ١٩٨٨م، ص ١٥٨.

في بلادنا أزمة مستحكمة هي الافتقار إلى المسارح؛ لذلك رأيت - حلا لهذه المشكلة - أن تكون هذه المسرحية صالحة للتمثيل والإخراج في أي مكان، فهي ليست في حاجة إلى مناظر ولا ملابس ولا خشبة مسرح، يكفي مجرد العرض في ساحة صغيرة، في أية قرية أو مدينة، وربما كان في هذا أيضا عود إلى النبع الصافي القديم، الذي خرج منه المسرح وازدهر، منذ أكثر من ألفي سنة.

بل إن الأمر تعدى ذلك ليشغل الحكيم نفسه بفنيات الإخراج أثناء كتابته للمسرحية، وذلك من خلال بيانه استحسان تغيير بعض مناظر المسرحية وفق سياق عرضها. فعندما عرض لأحد مشاهد الفصل الأول بقوله(١):

يعم السكون.. في انتظار «شنودة» وفراغه من مراجعة كشفه.. وفي هذه الأثناء يظهر الفتى «محروس» من خلف الجميع كما تظهر «مبروكة»، وينتحيان جانبا يشاهدان ويتهامسان.

عندما عرض الحكيم لهذا المشهد أنهاه بعلامة تذييل، قال خلالها:

هذا في حالة تمثيل المسرحية في الهواء الطلق بلا مناظر. أما إذا مثلت داخل مسرح، فيحسن ظهور «محروس» و «مبروكة» على سطح إحدى الدور المعرشة بحطب القطن والذرة، وينبطحان ليشرفا على ما يجري في الساحة.

ويكرر المؤلف هذا الأمر في بدايات الفصل الثاني، حيث يرحب أهل الكفر بمقدم حامد بك أبو راجية، ويأمر شنودة بفرش حصيرة له على المصطبة، وهنا يتدخل المؤلف ليبين أنها إذا مثلت في الهواء الطلق، فإنه يكتفى بإحضار دكة خشبية بدلا من المصطبة(٢).

---

(١) السابق، ص ١٦.

(٢) انظر: السابق، ص ٥٧.

(٢ - ٢ - ٢)

وبالنظر إلى هذه المسرحية بوصفها نموذجا لمسرح توفيق الحكيم الاجتماعي ومقارنتها بمسرحية «أهل الكهف» بوصفها نموذجا للمسرح التاريخي، فإنه يتضح لنا أن الاختلاف بينهما لا ينحصر في اختلاف طبيعة مادة المسرحية بين اجتماعية وتاريخية ولا في مستواهما اللغوي، وإنما كذلك في طبيعة البناء الفني. فقد كانت مسرحية «أهل الكهف» نموذجا من نماذج مسرح الفكر الذي يعتمد على طرح فكرة معينة وتطوير الأحداث المصاحب بحوار فلسفي لبيان وجهة نظر المؤلف من هذه الفكرة، مع توظيف الرمز لعمل إسقاط اجتماعي فلسفي. أما مسرحية الصفقة، فهي بناء مختلف اختلافا تاما، حيث تأتي لتتناول ظاهرة اجتماعية هي الإقطاع الزراعي، وتحاول - مؤازرة لثورة ١٩٥٢ - بيان أحقية الفلاحين وقدرتهم على امتلاك الأرض التي رووها بعرقهم ودمائهم. وذلك على نسق المسرحيات التي تحتوي عقدة أساسية وعقد ثانوية تأتي بوصفها أسبابا ونتائج لتطور الحدث، فكلما حلت عقدة تلتها أخرى، وهو ما يحدث نوعا من التشويق لدى الجمهور.

أما العقدة الأساسية، فهي محاولة الفلاحين امتلاك أرض مملوكة لشركة بلجيكية عن طريق دفع المستحقات المالية بالتقسيط وفق قدراتهم الضعيفة ماليا، وظهور أحد الإقطاعيين الذي يحاول - أو هكذا يظنون - إفشال هذه الصفقة وتملك الأرض لنفسه حتى يظلوا عمالا فيها بالأجرة. وهي العقدة التي تمتد على طول المسرحية؛ حتى تظهر لحظة التنوير في مشهدها الأخير بظهور «شنودة» المسئول عن جمع أموال أهل الكفر وإبرام العقود مع الشركة ممسكا بيده العقود، مبشرا لهم بإتمام الصفقة.

وأما العقد الثانوية، فهي التي تدخل ضمن الأحداث معوقة لأهل الكفر من الفلاحين عن تملك هذه الأرض، بدءا من اكتشاف «شنودة» أن أحد الفلاحين «تهامي» لم يدفع سهمه لامتلاك نصيبه من الأرض، ثم ما إن يظهر تهامي وبيده سهمه المالي الذي يدفعه لـ «شنودة» حتى تظهر جدته متهمة له بسرقة هذا

المال منها، وتتعنت رافضة السماح له بأخذ هذا المال، فيضطر لرده لها ليعيد الأمر إلى بدايته من نقص هذا السهم من أسهم الصفقة، فإذا تم له المراد من خلال الضغط على «الحاج عبد الموجود» ليقرضه بالفوائد، جاءهم «خميس» ليخبرهم أنه رأى أحد الإقطاعيين «حامد بك أبو راجية» بمحطة القطار، وهو ما استنتجوا من خلاله معرفته بالأمر وقدومه لمعاينة الأرض وشرائها نقدا من الشركة، فيقدم أهل الكفر عدة مقترحات لحل هذه العقدة والحيلولة دون تحقيق هذا البك الإقطاعي مراده، ويجتمعون على رأي «خميس» بمراضاته بخلو طرف لإثنائه عن هدفه، فيدعونه إلى ناحيتهم، ويكرمونه، ويدفعون له، بل يزيدون له المبلغ دون أن يكون له أي علم بأمر الصفقة، ظانين أن الأمر بذلك انتهى وأنه رضي. لكنه ما إن يعلم بحقيقة الأمر حتى يرفض ما دفعوه، ويعزم على شراء الأرض وإفساد مخططهم، فيراضونه من خلال وكيله بدفع مبلغ إضافي، ويقنعه وكيله بالأمر تبعا للمراضاة المالية التي قدمها رجال الكفر لذلك الوكيل نفسه، فيرضى البك، ويقرأون معا الفاتحة، لكن العقدة تعود مرة أخرى بعد أن وقعت عين البك على إحدى فتيات الكفر «مبروكة» التي تسلب لبه، فيطلبها بزعم حاجته لها لرعاية ابنه الصغير، ويساوم بها على الصفقة، فيرفضون أولًا، ثم يقبلون تبعا لقبولها ذلك وطمأنتها لهم بأنها قادرة على أن تحمي نفسها.

(٢ - ٢ - ٣)

ولا يكتفي توفيق الحكيم بقصر المسرحية على معالجة سلبية واحدة، وإنما يعرض لعدة سلبيات أخرى. فإذا كانت القضية الأساسية هي قضية الإقطاع وبيان كيفية تخلص فلاحي الكفر منها، فإنه أظهر خلال المسرحية كذلك أن سلوك الجشع المالي موجود عند كل الطبقات، حتى بين أفراد تلك الطبقة الفقيرة الكادحة من الفلاحين. فالحاج عبد الموجود يقرض المعوزين بالفوائد الربوية، كما أنه كون كل الثروة التي يتمتع بها من خلال الحصول على سمسرة عند شراء الأكفان للأموات من أموال أقاربهم، ثم نزع الأكفان من جثثها وإعادة بيعها مرة أخرى بفارق بسيط عن الذي اشتراه به من أموال

أقارب المتوفى. وكذلك فقد أنكر دفع جدة تهامي أموالها له التي استأمنته عليها ليتولى نفقات الكفن والدفن وما بعدهما.

يضاف إلى ذلك ظاهرة التناقض في الجمع بين العبادات والمحرمات، فالحاج عبد الموجود الذي اتصف بالصفات الماضية ممسك دائما بالمسبحة، كما أنه حج بيت الله الحرام ثلاث مرات، وهو ما يفتأ يُذَكِّره الناس به في كل موقف يطالبونه فيه بإقراض أحدهم[1]. أما الإقطاعي الجشع «حامد أبو راجية» الذي استغل حاجة الفلاحين حينما علم بواقع الأمر، فقد قرأ معهم الفاتحة إتماما للاتفاق الذي اتفقوه معه بعد أن دفعوا له مائتي جنيه، ثم نكص عهده بسبب إعجابه بابنة أحدهم[2].

أما ظاهرة الجهل والإهمال الصحي المتفشي في الريف، فظهرت حينما عرض الحلاق التخلص من «حامد بك أبو راجية» من خلال إصابته بجرح أثناء الحلاقة له، لكن المؤلف يعرض لهذه الظاهرة في حوار فيه بعض الفكاهة، مع عدم إغفال إظهار الجهل الديني كذلك[3]:

الحلاق: أحلق له.. جرح بسيط يكفي.. فاكرين «محمد أبو شقفة» المتوفى لرحمة الله السنة الماضية؟.. سبب وفاته اني حلقت له.. وكان حصل له تسمم.. وربنا سترها وفاتت على الصحة.

سعداوي: (في هلع) موسك مسموم؟

الحلاق: أحيانا.. وانا اقدر اضمن طهارة الموس؟!.. لكن والله بدون علمي واحلف لكم على المصحف!

---

(١) انظر: السابق، ص ١٨، ١٩، ٣٤، ٥٠، ١٤٢.

(٢) انظر: السابق، ص ٩١.

(٣) السابق، ص ٤٢، ٤٣. وانظر حوارا فكاهيا آخر بين محروس ومبروك ص ١٧، ١٨.

سعداوي: (وهو يتحسس ذقنه) خبرك اسود!

عوضين: (وهو يتحسس هو الآخر ذقنه) يعني السم زمانه نازل يجري في د منا!

الحلاق: خفتم.. خلوها على الله!.. ما هناك خوف عليكم انتم!.. قسما بالله العلي العظيم أنا غاسل موسي في الترعة قبل ما احلق لكم! لكن كان يومها الموس وقع، من غير مؤاخذة، في وسخ المواشي، وكسلت اغسله..

الجميع: كسلت؟!

الحلاق: يعني قصدي نسيت. وساعة القضا بعمي البصر.. لاجل عمره.. مكتوب لمحمد أبو شقفة يموت يومها.. وانا اقدر امنع الأجل؟؟.. لا انا ولا أقوى مني ولا أي مخلوق يمنع الأجل أو يرد القدر..

خميس: ولو كنت يومها غسلت موسك؟

الحلاق: كان وافاه أجله من مصيبه غيرها!.. المسألة واحده.

فالرجل يجهل الفارق بين «القَدَر» و «وجوب الأخذ بالأسباب»، ويعيد الأمر كله للقدر؛ حتى لا يحمل نفسه أي وزر أو ذنب.

(٢ - ٢ - ٤)

وبذلك يظهر أسلوب توفيق الحكيم في بناء إحدى مسرحياته الاجتماعية، فقد بُنِيَت على عقدة أساسية بداخلها عدة عقد ثانوية تؤدي إلى تطوير الحدث وتشويق المتلقي، كما أنها تعرض لعدة قضايا اجتماعية على هامش القضية الأساسية التي مثلت محور المسرحية.

المبحث الثالث:

تطور المسرح الشعري.. صلاح عبد الصبور

يعد صلاح عبد الصبور (١٩٣١ ـ ١٩٨١م) من أبرز من طور المسرح الشعري بعد تأسيس شوقي له في العصر الحديث؛ وذلك لما امتلكه من مواهب خلاقة وثقافات متعددة استطاع توظيفها في إبداعه المسرحي الذي تمثل في خمس مسرحيات، هي: مأساة الحلاج (١٩٦٤م)، ومسافر ليل (١٩٦٨م)، والأميرة تنتظر (١٩٦٩م)، وليلى والمجنون (١٩٧١م)، وبعد أن يموت الملك (١٩٧٥م).

(٣ – ١)

وربما كانت مسرحيته «مأساة الحلاج» أوفى مسرحياته لبيان التطور الذي أحرزه الشاعر في مجال الإبداع المسرحي على كافة مستوياته. فمن حيث طبيعة مادة الفكرة وتوظيفها فنيا، فالشاعر انطلق خلال هذه المسرحية من مادة تاريخية ذات وقائع ذكرتها المصادر من اتهام الحسين بن منصور الحلاج (٢٤٤ ـ ٣٠٩هـ) في عقيدته ورميه بالزندقة لاعتقاده وتصريحه بفكرة الحلول والاتحاد التي يعتقدها بعض غلاة الصوفية. لكن الشاعر لم يكتف بنسج حقائق التاريخ، وإنما أضاف إليها - بغرض إكمالها فنيا - بعض المشاهد مثل مشهدي السجن والمحاكمة وما دار فيهما من حوار استطاع عبد الصبور من خلاله زيادة استجلاء الفكرة وبيان طبيعة الشخصيات بما يخدم الفكرة الفلسفية العامة والإسقاط الرمزي الواقعي الذي يريد تقديمه، وهو في ذلك - من حيث البناء العام للمسرحية - متفق إلى حد كبير مع ما طالعناه لدى توفيق الحكيم في مسرحيته «أهل الكهف».

وتتمثل الفلسفة العامة التي يريد عبد الصبور تقديمها في أن «المثقف» ينبغي أن يجهر بفكره وأن ينشره وسط العوام كي يأخذ بأيديهم من درك الجهل، وإن كان ثمن ذلك حياته، مهما حاول زملاؤه من المثقفين إثناءه عن هذا الهدف بحجة أن العوام لا يفقهون ما يقول. إضافة - وربما كان ذلك أهم عند المؤلف - إلى أنه يريد أن يبين أن الكلمة لها من التأثير ما لا حدَّ له، فهي «تحيي وتميت» ـ فمجموعتا العوام من أتباعه وممن شهدوا ضده مقابل المال أقرا على أنفسهما أنهما قتلاه بالكلمات[١]، وكذلك اتهم صديقه ورفيق طريقه الصوفي «الشبلي» نفسه بأنه سبب قتله؛ لأنه قام بين يدي القضاة، فقال لفظا غامضا لم يبرئ به رفيقه[٢]. في حين أنه حينما عبر هو نفسه عن سبب قتله أبان أن كلماته التي ستكون سببا في قتله إنما هي أحيت موات نفوس وقلوب[٣]:

إن من يقتلني سيدخل الجنان

لأنه بسيفه أتم الدورة

لأنه أغاث بالدما إذ نخس الوريد

شجيرة جديبة زرعتها بلفظي العقيم

فدبت الحياة فيها، طالت الأغصان

مثمرة تكون في مجاعة الزمان

خضراء تعطي دون موعد، بلا أوان

وكذلك يقول في عبارات أكثر وضوحا متحدثا إلى أحد رفيقيه بالسجن[٤]:

(١) انظر: صلاح عبد الصبور، مأساة الحلاج، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦م، ص ٩، ١١.
(٢) انظر: السابق، ص ١٧.
(٣) السابق، ص ١٣، ١٤.
(٤) السابق، ص ٧١، ٧٢. وفي موضع آخر نجد السجين الذي لزم الحجاج ولم يهرب مع رفيقه يصف تارة كلمات الحجاج بأنها أنبتت روحا في قلبه، وتارة أخرى يتهم هذه الكلمات بأنها ضيعت حياته. انظر: مأساة الحلاج، ص ٨٢. وكذلك نرى القاضي ابن سريج يوضح حقيقة الكلمة وقوتها بقوله: «إن الكلمات إذا رفعت سيفا، فهي السيف» ص ٩٨.

فلكي تحيي جسدا حز رتبة عيسى أو معجزته

أما كي تحيي الروح، فيكفي أن تملك كلماته

نبئني.. كم أحيا عيسى أرواحا قبل المعجزة المشهودة؟

آلاف الأرواح، ولكن العميان الموتى

لم يقتنعوا، فحباه الله بسر الخلق

هبة لا أطمع أن تتكرر

وأما الإسقاط الرمزي الواقعي، فمن الواضح أن عبد الصبور كان حريصا على أن يقدم من خلال هذه المادة التاريخية إسقاطا رمزيا اجتماعيا يومئ من خلاله إلى طبيعة المرحلة التي عايشها قبل إبداعه المسرحية أو أثناءه. فالمثقفون على شاكلتين شاكلة باحت بما تراه حقا، فكان مصيرها ما لاقته من مأساة، ويرمز إليها الحلاج في مأساته تلك[١]، وشاكلة عرفت الحق وكتمته مخافة أن يكون مصيرها مصير الشاكلة الأولى[٢]، أو ظنا منها أن العوام ليسوا أهلا لتلقي هذا الحق أو الاعتراف به وقبوله وتصديقه، ويرمز الشبلي لهذه الشاكلة، حتى إنه لام الحلاج على ما أورده موارد التهلكة، فقال له وهو معلق على صليبه[٣]:

(١) انظر ذهاب الدكتور عبد الحميد شيحة - مستدلا على ما ذهب إليه ببعض إقرارات صلاح عبد الصبور نفسه - إلى أن المؤلف جعل من الحلاج رمزا له في فترة من فترات حياته، حيث كان حائرا بين السيف والكلمة، فاختار الكلمة، حيث قال: «والحق أن مسرحية مأساة الحلاج هي صرخة احتجاج لمثقف مهموم لم يعد لديه ما يمكن أن يقدمه لمجتمعه سوى أن يضحي بنفسه في سبيل قضية يؤمن بعدالتها إيمانا راسخا. وقد انعكس ذلك على البناء الشكلي للمسرحية، حيث جاءت في جزءين متساويين تقريبا: الأول بعنوان «الكلمة»، والثاني بعنوان «الموت»، وكأن حياة الحلاج ـ رمز كل المثقفين المناضلين ـ تقع في فصلين لا ثالث لهما، أو كأن مساحة الحرية المتاحة للفنان في مناخ القمع والاستبداد نسبية ومحصورة بين أن يصمت فيموت قهرا، أو ينطق فيموت صبرا». (د. عبد الحميد شيحة، في الأدب المسرحي، ص ١٨١).

(٢) انظر: السابق، ص ١٨٥.

(٣) صلاح عبد الصبور، مأساة الحلاج، ص ١٦.

يا صاحبي وحبيبي

«أو لم ننهك عن العالمين»

فما انتهيت

قد كنت عطرا نائما في وردته

لم انسكبت؟

وردة مكنونة في بحرها

لم انكشفت؟

وهل يساوي العالم الذي وهبته دمك

هذا الذي وهبت؟

وأما العوام فهم كلهم من الفقراء المقهورين، لكنهم ينقسمون كذلك إلى طائفتين: طائفة يسيل المال لعابها تبعا لفقرها الشديد المدقع، فهي قابلة لأن تبيع دينها ومبادئها بأبخس الأثمان، بل أن تعترف على نفسها بأنها قاتلة تتحمل دم المقتول عن القتلة الحقيقيين، وهو ما يتضح في وصفها ما حدث[1]:

المجموعة: صفونا.. صفا.. صفا
الأجهر صوتا والأطول
وضعوه في الصف الأول
ذو الصوت الخافت والمتواني
وضعوه في الصف الثاني
أعطوا كلا منا دينارا من ذهب قاني

(١) السابق، ص ١٠.

براقا لم تلمسه كف من قبل
قالوا: صيحوا.. زنديق كافر
صحنا زنديق.. كافر
قالوا: صيحوا.. فليقتل إنا نحمل دمه في رقبتنا
فليقتل إنا نحمل دمه في رقبتنا

وطائفة رغبت في أن تطور من نفسها، فاتبعت المثقفين الذين باحوا بالحقيقة، وصاروا أتباعا لهم، وهم من يُعَوَّل عليهم أن يحتفظوا بالحقيقة وأن ينشروها في كل موطن[1]:

الواعظ: أو لم يحزنكم فقده ؟
المجموعة: أبكانا أنا فارقناه
وفرحنا حين ذكرنا أنا علقناه في كلماته
ورفعناه بها فوق الشجرة
أفراد المجموعة: وسنذهب كي نلقي ما استبقينا منها
في شق محاريث الفلاحين
ونخبئها بين بضاعات التجار
ونحملها للريح السواحة فوق الموج
وسنخفيها في أفواه حداة الإبل..
الهائمة على وجه الصحراء
وندونها في الأوراق المحفوظة بين طوايا الثوب
وسنجعل منها أشعارا وقصائد

(١) السابق، ص ١٤، ١٥. وانظر أيضا ص ٣٠ في حوار الحلاج مع الشبلي ورؤيته لأهمية كلماته وما يعول عليها في المستقبل. وكذلك ص ٥٠ حيث استودع الحلاج أتباعه كلماته. أما في ص ١١١، فإنه يرجو أن تظل كلماته حية في قلب إنسان يتولى أمر الحكم، فيوفق بين القدرة والفكرة.

وبين طبقة المثقفين وطبقة العوام تأتي طبقة متوسطة، لهم أعمال، لكنهم متخلفون عن الدور المنوط بهم تجاه عملهم أو أسرتهم أو علمهم، حيث يقضون معظم أوقاتهم في السير في الطرقات؛ لذلك وصفهم المؤلف بأنهم «متسكعون»[١]، وهم التاجر والفلاح والواعظ، حيث تذكر التاجر بعد طول مسير أن يعود إلى دكانه؛ مخافة أن يتسبب له ابنه في خسارة، وأما الثاني فقد باع الحنطة، لكنه يود أن يعود إلى منزله قبل أن تسوقه قدماه إلى الخمارة، وأما الثالث فواعظ بلا علم، يريد أن يقع على أي شيء يقصه على الناس[٢]:

التاجر: هيا نذهب
فلقد خلفت ابني في دكاني
وهو ضعيف العقل
إن جاءته جارية حسناء
أعطاها ما قيمته خمس قطع
بثلاث أو أربع

الفلاح: وأنا قد بعت الحنطة في السوق اليوم
وأريد العودة لعيالي في ظاهر بغداد
بالمال سليما قبل الليل
لو أبطأت لقادتني رجلاي
للخمارة حيث أذيب نقودي
في كأس أو أدفنها في تكة سروال

الواعظ: جازاك الله، فما قلته
قد ألهمني عظة الأسبوع القادم
ما أحلاها من موعظة مسبوكة
عن فلاح باع الحنطة في السوق
أغواه الشيطان... إلخ

(١) انظر: السابق، ص ٦، ٣٧.
(٢) السابق، ص ٤٣، ٤٤.

في حين تختلف العلاقة بين الحكومة والقضاء تبعا لذمة القضاة وقوة إيمانهم بالله - وإن أبدوا جميعا أنهم أقوياء الإيمان - ومعرفتهم بالحدود الفاصلة بين السلطتين: الحكومة (القوة)، والقضاء (العدل)، حيث أبدى الحلاج - وهو يمثل هنا رؤية المؤلف لا شك - أن (القوة) و(العدل) لا يعقل أن يجتمعا في يد الحكومة(١):

أبو عمر: يا حلاج.. أتدري لم جئت هنا؟

الحلاج: ليتم الله مشيئته يا سيد

أبو عمر: هذا حق..

والله تبارك وتعالى..

قد ثبت في كف خليفتنا الصالح ـ أبقاه الله ـ

ميزان العدل وسيفه

الحلاج: لا يجتمعان بكف واحدة يا سيد

فرأينا تبعا لذلك ثلاثة أصناف للقضاة: قاض متواطئ مع الحكومة (أبي عمر الحمادي)، وقاض إمعة (ابن سليمان)، وقاض عادل (أبي العباس بن سريج). حيث نجد القاضي أبا عمر يبتدئ جلسة المحاكمة متمسحا بمسوح الدين، لكنه لا يلبث أن يتهم الحلاج بأنه مفسد، وذلك قبل مجيء المتهم ودفاعه عن نفسه(٢):

بسم الله الهادي للحق

وعليه توكلنا

ندعوه أن يهدينا للعدل

ويوفقنا أن ننهض بأمانتنا

يا حاجب..

لم لم يأتوا بالرجل المفسد حتى الآن؟

---

(١) السابق، ص ٩٢، ٩٣.

(٢) السابق، ص ٨٥.

ثـم لا يلبـث أن يتهمـه أيضـا بأنـه عـدو للـه؛ مـما يدفـع ابـن سريـج إلى محاولـة توجيهـه للحـق في حـوار تظهـر لنـا فيـه طبيعـة شـخصيات القضـاة الثلاثـة[1]:

ابن سريج "في صوت خفيض"
أأبا عمر، قل لي، ناشدت ضميرك
أفلا يعني وصفك للحلاج..
بالمفسد، وعدو الله
قبل النظر المتروي في مسألته
أن قد صدر الحكم..
ولا جدوى عندئذ أن يعقد مجلسنا؟

أبو عمر: هل تسخر يا ابن سريج؟
هذا رجل دفع السلطان به في أيدينا
موسوما بالعصيان
وعلينا أن نتخير للمعصية جزاء عدلا
فإذا كانت تستوجب تعذيره..

ابن سليمان: عذرناه

أبو عمر: وإذا كانت تستوجب تخليده

ابن سليمان: خلدناه

أبو عمر: وإذا كانت تستوجب أن يهلك

ابن سليمان: أهلكناه

أبو عمر: لا، ليس بأيدينا؛ إذ نحن قضاة، لا جلادون
ما نصنعه أن نجدل مشنقة من أحكام الشرع
والسياف يشد الحبل

(١) السابق، ص ٨٧، ٨٨.

ابن سليمان: هذا تعبير رائع

لكن لا يستغرب أن يصدر عن سيدنا الحمادي

أبو عمر: عفوا، عفوا، يا ابن سليمان

اطراؤك يخجلني، ويذكرني

أن الله يوفقني

دوما للتعبير الرائع

وبعد هذا الحوار يحكي أبو عمر لابن سليمان قصة، يفتخر أبو عمر بها، في حين أنها تكشف للمتلقي عن مدى مستواه الفكري والخلقي، ومدى نفاق ابن سليمان له، حيث يقر دائما قوله، دون إنكار أو مناقشة. كما يبين من جهة أخرى أنه بسبب أمثال هذه القصص صار أبو عمر أنيسا للخلفاء والوزراء[1]:

ما أمتع أسمارك يا مولانا

ليس غريبا أن يؤثرك الخلفاء أنيسا

ويقربك الوزراء جليسا.............

ويكون لك الرأي المسموع

ثم تأتي الشرطة بالحلاج، فيعمل أبو عمر على إلصاق التهم به دون أن يترك للحلاج فرصة الدفاع عن نفسه، أو على تأويل إيضاحاته التي كشف فيها عن مكنون نفسه، كما يظهر القاضي ابن سليمان تبعيته للسلطان، فيعرض أن يرسلوا إليه ليستفتوه في نوع الحكم، وهنا يتدخل ابن سريج ليصف قول ابن سليمان بأنه «أحبولة شيطان». إلى أن يأتي خطاب من السلطان يعلن فيه تنازله عن حقه، لكنه لا يستطيع أن يتنازل عن حق الله، وهنا يتأكد القاضي ابن

(١) السابق، ص ٩٢.

سريج من الخدعة، ويتهمهم بالمكر، وبأنهم أحكموا حبل الموت، فيعتزل منصة القضاء، ويغادر القاعة[1].

وبذلك نرى كيف استطاع صلاح عبد الصبور أن يحيط مسرحيته بغلاف فلسفي رمزي من أولها إلى آخرها، وأن يعرض علينا في ثوب المسرح الشعري نموذجا اجتماعيا رمزيا قريبا مما طالعناه لدى توفيق الحكيم في مسرحه النثري[2].

(٣ - ٢)

ولم يكن هذا البناء هو الملمح الوحيد الذي حاول به صلاح عبد الصبور تطوير المسرح الشعري؛ وذلك لأننا نرى أنه وظف كذلك تقنيتين دراميتين أخريين، هما:

الاسترجاع أو الارتداد (الفلاش باك): وهو أن يقوم المؤلف بقطع تسلسل الأحداث؛ ليعرض على المتلقي أحداثا وقعت في زمن سابق[3]. وهو ما قام به المؤلف في المنظر الثاني من الجزء الأول[4]، فقد شمل المنظر الأول مشهد تعليق الحلاج مصلوبا على جذع شجرة في ساحة بغداد، إلا أن المؤلف عاد بنا في المنظر الثاني إلى منزل الحلاج ليقص علينا المأساة من مبدئها. وبذلك أيضا فقد وظف المؤلف تقنية البناء الدائري، حيث انتهت المسرحية كلها بما يؤدي زمنيا في تطور الأحداث إلى المنظر الأول بالجزء الأول.

الجوقة (الكورس): وتطلق على مجموعة من شخصيات المسرحية الشعرية تؤدي دورها مجتمعة من خلال تعليقها على الأحداث أو تحاورها مع الممثلين أو صمتها

---

(١) انظر تحليل أستاذنا الدكتور عبد الحميد شيحة لرمزية القضاة الثلاثة في كتابه: في الأدب المسرحي، ص ١٩٤: ٢٠٠

(٢) وإذا كان صلاح عبد الصبور اتفق فيما يتعلق بالبنية الرمزية مع توفيق الحكيم في مسرحيته أهل الكهف، فإنه اتفق كذلك معه في مسرحيته الصفقة، حيث أبدى اهتماما ملحوظا بطريقة عرض المسرحية على خشبة المسرح. انظر: مأساة الحلاج، ص ٦، ٧، ١٠، ١١، ١٥، ٣٨، ٤٢، ٥٢، ٨٠.

(٣) انظر: د. إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، ١٩٨٥م، ص ٤٨.

(٤) انظر: د. عبد الحميد شيحة، في الأدب المسرحي، ص ١٨٦.

المعبر[١]. وقد وظف المؤلف مجموعتين تقومان بدور الجوقة، هما مجموعتا العوامّ اللتان سبق أن عرضنا بعض حديثهما من قبل. ومن الواضح أنها أضفت على المسرحية أجواء التوتر، وعبرت عن معاناة البطل الناجمة عن الأخطار المحدقة به[٢].

ويضاف إلى هاتين التقنيتين أننا - وربما لأول مرة - نلحظ توظيف التصوير البياني بهذه الكثافة في المسرح العربي عموما، والشعري خصوصا. فقد أكثر المؤلف من توظيف الصور البيانية التشبيهية والاستعارية، حتى إنه أطال في بعض الصور بغرض بيان وجهة نظر المتحدث أو مشاعره تجاه إحدى الشخصيات أو الأفكار. ومثال ذلك وصف التاجر والواعظ للحلاج وهو مصلوب، وهو ما يبين ما كان من رغبة الحلاج في الموت والخلاص من الدنيا[٣]:

الواعظ: يبدو كالغارق في النوم
التاجر: عيناه تنسكبان على صدره
الواعظ: وكأن ثقلت دنياه على جفنيه
أو غلبته الأيام على أمره
التاجر: فحنا الجذع المجهود، وحدق في الترب
الواعظ: ليفتش في موطئ قدميه عن قبره

وكذلك تشبيه مجموعة العوام أتباع الحلاج له تشبيها يظهر ما يريد المؤلف إيصاله من براءة الحلاج وطهره[٤]:

كان يريد أن يموت؛ كي يعود للسماء

كأنه طفل سماوي شريد

قد ضل عن أبيه في متاهة المساء

(١) انظر: د. إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية، ص ٩١، ٩٢.
(٢) د. عبد الحميد شيحة، في الأدب المسرحي، ص ٢١٢.
(٣) صلاح عبد الصبور، مأساة الحلاج، ص ٦.
(٤) السابق، ص ١٣.

(٣ - ٣)

أما الغلاف الموسيقي الذي حوى فكرة المسرحية وتقنياتها الفنية، فهو موسيقى الشعر الحر التي لا تلزم الشاعر المسرحي بقافية معينة، كما لا تلزمه في السطر الشعري بأي عدد من التفعيلات مما يعطي حرية كبيرة للمؤلف تمكنه من إبداع حوار مسرحي يقترب من أساليب الحوار العادية.

وقد بنى الشاعر مسرحيته كلها على أربعة بحور عروضية، هي: المتدارك، والمتقارب، والوافر، والرجز. ومن الواضح أن هذه البحور تتسم بشكل عام بكثرة الزحافات التي تعرض لتفعيلاتها؛ مما يتيح للشاعر حرية كبيرة في توظيفها. كما أن الشاعر استطاع - بصورة عامة - التنويع بين هذه البحور بما يتوافق مع طبيعة الموقف الدرامي، حيث نرى - على سبيل المثال - أنه عندما عقدت المحكمة، وقد بيت رئيسها النية لإدانة الحلاج، سأله سؤالا خاطفا لا يتجاوز ثلاث تفعيلات من بحر الرجز:

من أنت، وما خطبك؟

وهنا تأتي إجابة الحلاج على بحر الرمل بتفعيلته الطويلة نسبيا، وبعدد وافر من التفعيلات على مستوى السطر الشعري لتنقل لنا نوبة التأمل التي اعترت الحلاج حين شرع يفيض من ذاته[1]:

أنا رجل من غمار الموالي، فقير الأرومة والمنبت

فلا حسبي ينتمي للسماء، ولا رفعتني لها ثروتي

وكما تنوعت الموسيقى داخل هذه المسرحية بإمكاناتها المختلفة، تنوعت كذلك اللغة على غير المعهود فيما طالعناه خلال المسرحيات السابقة، حيث كنا نلحظ

(١) صلاح عبد الصبور، مأساة الحلاج ١٠٢. وانظر هذا التحليل الأدبي الموسيقي لدى: د. عبد الحميد شيحة، في الأدب المسرحي، ص ٢١٤: ٢١٧.

مستوى واحدا مسيطرا على المسرحية من أولها لآخرها، لا يختلف بين شخص وآخر، تبعا لكونهم ينتمون لمحيط اجتماعي وثقافي واحد أو متقارب، فيتخذ المؤلف نهجا واحدا في لغته داخل المسرحية، أما هذه المسرحية فمحيطها المكاني والزماني هو حاضرة الخلافة العباسية في القرنين الثالث والرابع، وبذلك يكون من الطبيعي أن تأتي لغتها عربية فصيحة، لكنها تعرض لطائفة لها معجمها الخاص، هي طائفة الصوفية؛ ولذلك صرنا أمام مستويين لغويين: مستوى الفصحى العام، ومستوى المعجم الصوفي برموزه ودلالاته المتميزة. ومثال ذلك مناجاة الحلاج ربه فور دخوله السجن بقوله(1):

يا صاحب هذا البيت

هب ضيفك نورا حتى يكشف موضع قدميه

أو كحل بسنا ذاتك عينيه

يا صاحب هذا البيت

(٣ – ٤)

وبذلك، فقد تبين لنا مقدار ما أحدثه صلاح عبد لصبور من تطور في المسرح العربي الشعري، بعد ما قام به شوقي من تأسيس.

---

(١) صلاح عبد الصبور، مأساة الحلاج، ص ٥٦. وانظر كذلك الحوار الطويل الذي ساده هذا المعجم بين الحلاج والشبلي الذي عرض له أستاذنا الدكتور عبد الحميد شيحة في كتابه: في الأدب المسرحي، ص ٢١٧: ٢١٩.

ملحق بالمراجع المهمة للاستزادة فيما يتعلق بالفصل الثاني

- د. أحمد شمس الدين الحجاجي، الأسطورة في المسرح المصري المعاصر، دار المعارف، ١٩٨٤م.
- د. أحمد شمس الدين الحجاجي، المسرحية الشعرية في الأدب العربي الحديث، كتاب الهلال، العدد ٥٣٨ أكتوبر (١٩٩٥م).
- د. أحمد هيكل، الأدب القصصي والمسرحي في مصر، دار غريب، (١٤٣١هـ ٢٠١٠م).
- د. أحمد هيكل، تطور الأدب الحديث في مصر، دار غريب، (١٤٣١هـ ـ ٢٠١٠م).
- توفيق الحكيم، تحت شمس الفكر، مكتبة مصر، ١٩٨٨م.
- د. عبد الحميد شيحة، في الأدب المسرحي، مكتبة الآداب، ط١، ٢٠٠٧م.
- د. عز الدين إسماعيل، قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر، دار الفكر العربي، ١٩٨٠م.
- د. علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا، ط٤، (١٤٢٣هـ ـ ٢٠٠٢م).
- د. محمد مندور، مسرح توفيق الحكيم، معهد الدراسات العربية العالية،١٩٦٠م.
- د. محمد مندور، مسرحيات شوقي، دار نهضة مصر، ط٤، ١٩٧٠م.

المصادر والمراجع

المصادر العربية:

- إبراهيم ناجي، ديوان، دار العودة (بيروت)، ١٩٨٠م.
- الحطيئة، ديوانه، تحقيق: نعمان أمين طه, مطبعة مصطفى البابي الحلبي، (١٣٧٨ هـ ـ ١٩٨٥م).
- أحمد شوقي، الأعمال الكاملة «المسرحيات»، تقديم: د. عز الدين إسماعيل، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٧م.
- أحمد شوقي، الشوقيات، مكتبة مصر، ١٩٩٣م.
- أحمد عبد المعطي حجازي، مدينة بلا قلب، مطابع أخبار اليوم، ١٩٨٩م.
- امرؤ القيس بن حجر، ديوانه، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، ط٥، ١٩٩٠م.
- إيليا أبو ماضي، ديوانه، دار العودة (بيروت)، (د.ت).
- بدر شاكر السياب، أنشودة المطر، دار مكتبة الحياة، ١٩٦٩م.
- توفيق الحكيم، أهل الكهف، مكتبة مصر، ١٩٨٨م.
- توفيق الحكيم، بجماليون، مكتبة مصر، (د.ت).
- توفيق الحكيم، الصفقة، مكتبة مصر، ١٩٨٨م.
- توفيق الحكيم، مسرح المجتمع، مكتبة الآداب ومطبعتها بالجماميز، (د.ت).

- حافظ إبراهيم، ديوانه، تحقيق: أحمد أمين وأحمد الزين وإبراهيم الإبياري. الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٨م.

- سلوان محمود وعزت سعد الدين، محمود حسن إسماعيل «نثرياته، غنائياته، أشعاره المجهولة»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٥م.

- شفيق معلوف، عبقر، مطبعة مجلة الشرق (١٩٣٦م).

- صلاح عبد الصبور، مأساة الحلاج، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦م.

- عباس محمود العقاد، ديوانه، مطبعة المقتطف والمقطم بمصر، (١٣٤٦هـ - ١٩٢٨م).

- عبد الرحمن شكري، ديوانه، مؤسسة هنداوي، ٢٠١٤م.

- د. عبد اللطيف عبد الحليم، الأعمال الشعرية الكاملة، الدار المصرية اللبنانية، ط١، ٢٠١١م.

- فاروق جويدة، لأني أحبك، دار غريب، ط١، ١٩٧٧م.

- فوزي المعلوف، ديوانه، مؤسسة هنداوي، ٢٠١٣م.

- محمود سامي البارودي، ديوانه، تحقيق: على الجارم ومحمد شفيق معروف، دار العودة (بيروت)، ١٩٩٨م.

- ميخائيل نعيمة، همس الجفون، نوفل (بيروت)، ط٦، ٢٠٠٤م.

المراجع العربية:

- د. إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، ١٩٨٥م.

- د. أحمد شمس الدين الحجاجي، الأسطورة في المسرح المصري المعاصر، دار المعارف، ١٩٨٤م.
- د. أحمد شمس الدين الحجاجي، المسرحية الشعرية في الأدب العربي الحديث، كتاب الهلال، العدد ٥٣٨ أكتوبر (١٩٩٥م).
- د. أحمد هيكل، الأدب القصصي والمسرحي في مصر، دار غريب، (١٤٣١هـ ٢٠١٠م).
- د. أحمد هيكل، تطور الأدب الحديث في مصر، دار غريب، (١٤٣١هـ ـ ٢٠١٠م).
- إسماعيل أدهم، توفيق الحكيم، كلمات عربية للترجمة والنشر، (د. ت).
- توفيق الحكيم، تحت شمس الفكر، مكتبة مصر، ١٩٨٨م.
- توفيق الحكيم، التعادلية مع الإسلام، مكتبة مصر، ١٩٨٨م.
- توفيق الحكيم، فن الأدب، مكتبة مصر، ١٩٨٨م.
- توفيق الحكيم، يقظة الفكر، مكتبة مصر، ١٩٨٨م.
- د. حسن جاد حسن، الأدب العربي في المهجر، دار قطري بن الفجاءة (الدوحة)، (١٤٠٥هـ ـ ١٩٨٥م).
- د. سعد عبد العزيز مصلوح، في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية، عالم الكتب، ط١، (١٤٢٧هـ ـ ٢٠٠٦م).
- د. شفيع السيد، نظرية الأدب، دار غريب، ط٣، ٢٠١٤م.
- د. عبد الحكيم بلبع، حركة التجديد في الشعر المهجري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٠م.

- د. عبد الحميد شيحة، في الأدب المسرحي، مكتبة الآداب، ط١، ٢٠٠٧م.
- عبد العزيز السبيل وأبو بكر باقادر ومحمد الشوكاني، تاريخ كيمبردج للأدب العربي «الأدب العربي الحديث»، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ط١، (١٤٢٣هـ ـ ٢٠٠٢م).
- د. عز الدين إسماعيل، قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر، دار الفكر العربي، ١٩٨٠م.
- د. علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا، ط٤، (١٤٢٣هـ ـ ٢٠٠٢م).
- لويس شيخو، شعراء النصرانية في الجاهلية، مكتبة الآداب، ١٩٨٢م.
- ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق: أحمد محمد شاكر، دار الحديث، (١٤٢٧هـ ـ ٢٠٠٦م).
- د. محمد أبو الأنوار، الشعر العربي الحديث في مصر «روافد التطوروالتجديد»، مكتبة الشباب، (١٤١٧هـ - ١٩٩٧م).
- د. محمد فتوح أحمد، جدليات النص الأدبي، دار غريب، ط١ (٢٠٠٦م).
- د. محمد مندور، مسرح توفيق الحكيم، معهد الدراسات العربية العالية، ١٩٦٠م.
- د. محمد مندور، مسرحيات شوقي، دار نهضة مصر، ط٤، ١٩٧٠م.
- د. محمود أمين العالم، في الثقافة المصرية، دار الثقافة الجديدة، ط٣، ١٩٨٩م.

المراجع الأجنبية المترجمة:

ميخائيلوفيتش لوتمان، تحليل النص الشعري، ترجمة: د. محمد فتوح أحمد. النادي الأدبي الثقافي بجدة، ط١، (١٤٢٠هـ - ١٩٩٩م).

المراجع الأجنبية:

M. M. Badawy, Modern Arabic Drama in Egypt, Cambridge University Press, first published, 1987

الفصل الثالث:
فن القص في الأدب العربي الحديث

توطئة: القص والإنسان

المبحث الأول: فن الرواية

المبحث الثاني: فن القصة القصيرة

توطئة:
القص والإنسان

القص ميراث إنساني عام، لا تختص به أمة دون أخرى؛ وجد مع الإنسان ولازمه عبر مراحل حياته، تدرج من البساطة إلى التركيب، ومن العفوية إلى التقنين، ومن السذاجة إلى العمق، شأنه في ذلك شأن حياة الإنسان نفسها ومراحل تطورها وتعقدها على ظهر هذه الأرض.

وما اختلف القص من أمة لأخرى إلا ليعبر عن مدى اختلاف حياة هذه الأمة عن تلك: تبديا وتحضرا، تقدما وتخلفا، اضطرابا واستقرارا... يختلف في مظهره والقالب الذي يسلكه لكنه موجود ينهض بالدور ذاته لدى أمم الأرض جميعا. ومثل القص في هذا مثل نبات الأرض؛ تختلف ألوانه وهو يسقى بماء واحد.

وفي القص راحة؛ تلك حقيقة، وتلك غايته الأولى التي جعلته رفيقا للمرء من قديم، حيث احتاج الإنسان إليه أول أمره لبث الآخرين شكواه وإشراكهم معه فيما يشعر.

وفيه بطولة؛ وهذه غاية اقترنت به حين رآه المرء سبيلا يرضي فطرة فيه هي الغرور: غرور السيد أمام العشيرة، وغرور الأب أمام أبنائه، غرور الذكر أمام الأنثى، وغرور الأنثى أمام الذكر..

وفيه تسلية؛ وتلك غاية تحرك إليها الإنسان حين حصل الحاكي على انتباه سامعيه، وحين شحذوه هم إلى الحديث واستنهضوه إلى التمام؛ فخاطبوا فيه

غريزة جديدة حيث تألق الذات باجتذابها انتباه الآخرين. وهذه غاية وقعت على طرف جديد هو السامع المتابع.

وفيه تسلسل وتعاقب، وتلك حفزت الطرف الثاني/السامع إلى الحرص والانتظار: الحرص على عدم إسقاط حدث، وانتظار النتيجة/النهاية لإذهاب القلق بشأن تفاصيل المحكي.

...تلك وغيرها غايات تضافرت في مهل على إنضاج لون من الحديث بين الناس هو الحكاية؛ الحكاية بمعناها العام، الحكاية التي دبت بين أركان حياة المرء حتى غدت حديث الإنسان للإنسان عن الإنسان؛ فتوازت بذلك مع ذاته وحقيقة وجوده.

ثم كانت معادلا للجزء الغائب من حياته، فنطقت بشطر حياته الغيبي، حين احتاج إلى تكهن بأمور يرى آثارها من حوله دون أن يملك بشأنها معرفة، وفي الوقت الذي نشرت فيه غيبيات الكون هذه قلقا من تخوم هذا المجهول، بذلت في طواعية مادة غنية لإعمال ملكة جديدة اكتشفها الإنسان في نفسه هي ملكة الخيال التي جاء الالتجاء إليها تاليا لتوظيف ملكة العقل وإعمالها فيما حواليه من حس.

وساعتئذ هُيِء الإنسان للقص عن شيء جديد اصطلحت البشرية عليه بعد بالخرافة والأسطورة، ورأيناها نحن شاهدا على ضلال عقلي وخرف وتخبط؛ وما هي إلا دليل في المقام الأول على فضول فطري دفع إلى التفتيش عن عالم كبير رأى الإنسان من آثار وجوده ثم تاه عقله في ماهيته. فحلت المخيلة ساعتئذ محل العقل في منح التفسيرات المرضية أو المطَمْئِنة لحين.

ولتعلق القلب بأسباب الخوف والفزع من قوى الطبيعية الغيبية طرقت حكايات كثيرة - لا سيما حكايات الجدة - الباب في هذه الناحية، فكانت خرافات «الغولة والسعلاة وجنيات أسفل الأرض..» يزيد من ضراوتها في النفس تلك الظروف التي صاحبتها كاعتياد الحكي قبيل النوم، أو التحلق حول ألسنة الدفء

في وقت البرد وقصف الرعد.. بما يعزز في النفس ميلها إلى السكون والاستتار ويضخم في الوقت عينه من معاني الخوف والإظلام...وتلك ظروف نزلت من هذه الحكايات منزل المؤثرات الصوتية والديكورات المشهدية من اللقطة السينمائية. وكأنما يترجم المرء عن ضعفه تجاه هذه المظاهر الكونية الكبرى التي يعجز عن تفسيرها فيميل بالفطرة إلى التقارب كأنما برهنة على التقوي بالآخرين في مواجهتها وتوسيد الأمر أخيرا إلى خبرة السنين وحكمة الأيام ممثلة في الجد والجدة والاستدفاع بأحاديثهما التي تصب على القص وقود الاستدفاء.

ومثلها قد يظن أنه ابن العصر الحديث، ونراه إرثا قديما توارثته الأجيال حتى غدا مشاعا للإنسانية جميعا.

وقد كفلت البساطة والعفوية والشفاهية والمضامين الخرافية للقص أن يتنوع، وفي التنوع الانتشار، وهكذا تنقل القص مع الإنسان حتى قفز معه على ظهر السفن صديقا للرحلة، ونحسب أن الحكاء كان ممن يحرص الناس على وجوده بينهم حال الرحلة يقطعون بأحاديثه طول الليالي التي ينفقونها طلبا لانفراجة الأفق البعيد عن يابسة يحطون عليها، ونحسب كذلك أن الحرص كان مبذولا من الحاكي أيضا؛ إذ كان البحر مجهولا كبيرا يمني المرء نفسه برؤية طرف من مغامراته واستظهار عوالمه؛ خاصة إذا كان المرء حاكيا ينسج الحكايات.

ولم يحرم الحاكي نفسه من أن يستلهم مما حوله وأن يستنبط ما لا يجد، فيترك المجال للمخيلة كي تنسج مادة حكائية؛ حتى أنطق الحيوان والطير بالحكمة والنادرة، واستعان بالسحر على قبول السامعين ما يروي، فمسخ الإنسان حيوانا ورد الحيوان إنسانا، وسخر من الجن والشياطين فجعل في ذرع الإنسان مراوغة الجان وحبسه في قمقم في حجم راحة اليد.

والناس يقبلون ويسمعون؛ لأجل المتعة أولًا ثم لمقدرة حاكيهم على منحهم ما لا يملكون له تفسيرا من الغيبيات وخوارق العادات، وما لا يستطيعون الخوض فيه من أخبار ملوكهم وأمرائهم.

وهكـذا دخلـت الحكايـة أكـثر الشرائـح الاجتماعيـة ولم تقـصر نفسـها عـلى الأشـقياء والمحرومـين والضعفـاء فقـط؛ بـل تسـللت إلى طبقـة الأمـراء والحـكام، فاطلعنـا منهـا عـلى الشـاب الأمـير يتعلـق الفتـاة الفقـيرة والفتـاة الموسرة تعشـق ابـن الصيـاد الفقـير ونحـو هـذا.

وفطـرة أخـرى ألحـت عـلى المـرء ليفتـش لهـا عـن لسـان فيـما وهبتـه المخيلـة، وهـي غريـزة الميـل إلى السـخرية والتفكـه والضحـك، وتلـك حملـت نـواة القـص مـن الإخبـار والخرافـة إلى الفكاهـة عـبر النـادرة والنكتـة التـي احتـاج إليهـا الفـرد في شـقائه، والشـعب في سرائـه وضرائـه، والملـوك كذلـك في بلاطهـم وبين حاشـيتهم. ولم يفقـد الإنسـان حسـه مـن الدعابـة حتـى في ظـروف حالكـة هـددت وجـوده تحـت بطـش الطبيعـة بـه أو جـور أخيـه عليـه.

...وهكـذا غـدا القـص وجـودا للإنسـان لا ترفيهـا فحسـب؛ ترجـم عـن ذاتـه وتقلـب مـع دقائـق حياتـه حزنـا وفرحـا وتسـلية وبطولـة وخرافـة وفكاهـة..ولم يختلـف اثنـان عـلى احتشـاد السـامع لـه بالانتبـاه والمتابعـة وانتظار التسـلية والمتعـة أو العظـة والعبرة، ولم يكـن في الزمـن الأول شيء أذهـب للنـوم وألـذ للسـمع مـن متابعـة حـاك ومواصلة قصـة أو نـادرة.

وجـاءت الكتـب السـماوية فراعـت ذلـك مـن الإنسـان، فـكان منهـا القـص الجامـع بـين الاتعـاظ والتسـلية كذلـك؛ فغـدا ذلـك برهانـا عـلى أن القـص نشـاط باركتـه السـماء أو باركـت قطاعـا كبـيرا منـه؛ فليـس مـن بـأس أن يزاولـه عـلى نطـاق أوسـع فيتفنـن في الإطالـة ويجيـد في الحكايـة ويغـرب في الغيبيـات فيخلـد بأعماله شـخوصا وأبطـالا ويـؤرخ بأعمالـه لسـيرة عشـيرته وأمجـاد أمتـه.

واليـوم نـرى للحكايـة دورا في تهذيـب الطفـل، ونحـن حـين نفعـل نبنـي عـلى تلـك المعـاني الأولى مـن شـأن القـص، فنراعـي ميـل الإنسـان لـه وشـغفه بـه، فنوظـف ذلـك كلـه في التربيـة والتقويـم ونلبـس المحتـوى التربـوي ثيـاب الحـكي، برهانـا عصريـا جديـدا عـلى المنزلـة التـي يشـغلها القـص مـن الإنسـان ونـوزلا إلى أصـول الفطـر

المبحث الأول:
الرواية (Novel)

قبل الوقوف على أبعاد مصطلح «رواية» نشير أولًا إلى مصطلح «القص»:

القص لغة:

ترد مادة «قص» في اللغة على معان، أظهرها: القطع، ومنه قص الشَّعر ونحوه، والاقتفاء؛ ومنه قص الأثر، وكذا حول الحكي، ومنه قص قصة إذا سرد حكاية؛ قال في اللسان « قَصَّ الشَّعَر والصوف والظُّفُر يَقصُّه قَصًّا وقَصَّصه وقَصَّاه: قطعه...والقِصَّة: الخبر، وهُوَ القَصَص. وقصَّ عليَّ خبره يقُصُّه قصًّا وقَصَصا: أورده. والقَصَص: الخبر المقصوص... والقِصص: جمع القصة التي تكتب»[(١)]. وهو التتبع كذلك، ومنه اقتفاء الأثر؛ وعليه قوله تعالى: ﴿ قَالَ ذَٰلِكَ مَا كُنَّا نَبْغِۚ فَٱرْتَدَّا عَلَىٰٓ ءَاثَارِهِمَا قَصَصًا﴾[الكهف٦٤]، وقوله عز من قائل: ﴿وَقَالَتْ لِأُخْتِهِۦ قُصِّيهِۖ﴾ [القصص:١١]. وفي اللسان: «خرج فلان قصصا في إثر فلان وقصا، وذلك إذا اقتص أثره. وقيل: القاص يقص القَصص لإتباعه خبرا بعد خبر وسَوْقه الكلام سوقا»[(٢)].

والقصة« الجملة من الكلام، والحديث، والأمر، والخبر، والشأن، وحكاية نثرية طويلة تستمد من الخيال أو الواقع أو منهما معا، وتبنى على قواعد معينة من الفن الكتابي»[(٣)].

---

(١) ابن منظور، لسان العرب، بتحقيق عبد الله علي الكبير، محمد أحمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلي، القاهرة، دار المعارف، د.ت، مج٥، ج٤٠، باب القاف، ص ٣٦٥١.

(٢) السابق، الصفحة نفسها.

(٣) مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، القاهرة، مكتبة الشروق الدولية، ط٤، ٢٠٠٤م، باب القاف، ص ٧٤٠.

أما القص اصطلاحا:

فهو لفظ يستعمل «للإشارة إلى الخطاب السردي، في طابعه التصويري، واشتماله على شخصيات تنجز أفعالا»[1].

وعليه فإن القصة: «نظام سردي مؤلف من ثلاثة مستويات: الحكاية وهي الحدث، وفعل السرد وهو عمل الراوي، والخطاب وهو كلام الراوي»[2].

وخلال النقلين السابقين ورد لفظ آخر هو لفظ «سرد»؛ وهو قرين لفظ «قص»، ويطيب لبعض النقاد استخدامه مرادفا للفظ «قص» بالمعنى العام المفهوم منه، كما يروق بعضهم كذلك إيثار لفظ «قص». ومعنى هذا أن كلا المصطلحين منطبق على المسمى ذاته؛ وفي اللغة ستجد أن السرد التتابع، وطريقة نسج الدروع؛ ففي اللسان « السرد في اللغة تقدمة شيء إلى شيء تأتي به متسقا بعضه في إثر بعض متتابعا. سرد الحديث ونحوه يسرده سردا إذا تابعه. وفلان يسرد الحديث سردا إذا كان جيد السياق له...والسرد اسم جامع للدروع وسائر الحَلَق وما أشبها من عمل الحَلَق، وسمي سردا لأنه يُسرد، فيثقب طرفا كل حلقة بالمسمار، فذلك الحَلَق المسرَّد»[3].

على أنه يمكن القول إن لفظ سرد(Narrative) في الوسط النقدي يصطحب معه ظلالا دلالية تشير إلى وقوعه على طريقة سوق القصة وعلاقات الراوي بالمروي وغير ذلك من النظر في فنيات الإطار المقدمة من خلاله الحكاية؛ واللفظ متحمل في أصل وضعه لغويا ما يشير إلى معنى إحكام بناء الشيء؛ وذلك في الوقت الذي ينصب فيه مصطلح القص على معنى التتبع أي الاهتمام بالحكاية. وإلا فلا مشاحة أن يطلق المصطلحان مترادفين على كل ما يقص.

---

(١) سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، بيروت، دار الكتاب اللبناني وسوشبريس، المغرب، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٥م، ص ١٧٩.

(٢) د. لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، لبنان ناشرون، ط١، ٢٠٠٢م. ص ١٣٣.

(٣) لسان العرب، مج٣، ج٢٢، باب السين، ص ١٩٨٧، ١٩٨٨.

١/١ الرواية: المفهوم وعناصر البناء

يمكن أن يقال في تقريب مصطلح الرواية: هي فن نثري قصصي طويل، تنهض على تشابك في الأحداث وتعدد في الشخوص وتنوع في الأزمنة والأمكنة، وتهدف إلى تقديم قطاع كبير من الحياة ومناقشة قضايا مختلفة اجتماعية أو ذاتية أو فلسفية، تقدم ذلك من خلال التشويق والإمتاع اللازمين للإبقاء على متعة التلقي.

وتعد الرواية في العصر الحديث أوسع فنون النثر انتشارا، إن لم تكن أوسع فنون الأدب جميعا شعرا ونثرا، وذلك لرحابة مضامينها ومرونة بنائها، ولتعدد كتابها وتباين رؤاهم وتوزع اهتماماتهم، ثم لاتساع قاعدتها الجماهيرية، كما أن ارتباط الإنسان بالحكي ارتباطا فطريا مما يعزز من ذلك.

أضف إلى ذلك أن الرواية تشكيل للحياة، والحياة التي يحياها إنسان العصر الحديث تتنوع مسالكها وتمور بالاتجاهات المختلفة ثقافيا وسياسيا واجتماعيا ومذهبيا ودينيا، وهو اختلاف يوفر مادة جيدة للعمل الروائي، فهو وقوده وزاده الذي يتقدم به دوما.

ويحاول النقد إحصاء ضروبها، فتتعدد الأوصاف معبرة عن هذا التدفق الإبداعي في حقها، فثمة الرواية الرومانسية، والرواية الواقعية، والرواية التاريخية، والرواية النفسية/السيكولوجية، ورواية الخيال العلمي، والرواية التعبيرية...

ونزيد هذا الكلام النظري بيانا بالوقوف على عناصر بناء الرواية:

العناصر

تقدم القصة طويلة وقصيرة فعلا سرديا، والفعل لا محالة واقع من فاعل في حيز زماني ومكاني ما؛ معنى ذلك أن لدينا أربعة عناصر ينهض عليها العمل السردي قصة كان أو رواية، هي: الحدث، الشخصية، الزمان، المكان. ثم تلحق بهم اللغة بحسبانها صوت الشخوص ونسيج العمل جميعا.

١/١/١ الحدث:

هو الفعل الذي تقوم به الشخصية، وهو الذي تنهض القصة غالبا عليه لأنه هو الذي ينزل الفكرة المعنية بها القصة على أرض موازية للواقع من خلال التفاصيل التي تعيشها شخصية القصة.

وما من شك في أن دور الحدث لبقية عناصر البناء دور كبير؛ فهو ما يمنح الشخصية دورها، فهي تتحرك داخله وإن شكلت هي تفاصيله وجسدت ملامحه، كما أنه هو ما يعطي الزمان والمكان دورهما لأن هذين الأخيرين إنما هما وعاء له.

والحدث في الرواية ممتد ذو تفاصيل متشعبة متشابكة، وهو كالكائن الحي له نمو؛ إذ يبدأ صغيرا ثم يكبر وتتعدد خيوطه وتتشابك وتتعقد إلى أن يبدأ السرد في حلها وصولا إلى النهاية، ويعبر النقد الروائي عن هذه المراحل بمصطلحات ثلاثة: البداية والوسط والنهاية.

ولأن الرواية بناء رحب متسع فإن للروائي بسط التفاصيل والإلمام بالجزئيات، لكن عليه في الوقت عينه إحسان الانتقال بين الوقائع حتى لا تبدو سوءة الاقتضاب وتقع النفرة والاستنكار من القارئ.

ولأنها بناء مطول وجب كذلك أن يحتفظ كل جزء منها بحظه من التشويق الذي يحتفظ بالقارئ يقظا إلى النهاية، وللكاتب أن يكسر توقعات القارئ بشأن النهاية وبشأن تحركات البطل، وأكثر الروايات حفاظا على أمر التشويق أكثرها قراءة وأوسعها جمهورا، حتى ليحتاج القارئ إلى معاودتها المرة بعد المرة. وأمر التشويق متروك لإبداع الكاتب واتساع مخيلته وتعدد حيله السردية.

وتلك جميعا أمور تكفل الفروق بين مبدع وآخر، وهي تكوّن ما يصطلح النقد عليه بـ «الحبكة»، والتي يمكن أن يقال في حدها: هي إحكام ترتيب وقائع القصة ترتيبا فنيا معينا بتقديم بعض الوقائع وتأخير بعض، والسكوت عن

بعضها والإلحاح على بعض؛ بما يحكم بناء القصة ويمنحها في الوقت عينه التشويق اللازم لإتمام قراءتها والاستمتاع بها وتبين خطابها.

ومعنى هذا أن الكاتب له مطلق الحرية في اختيار نقطة البدء، فهو غير متقيد بالترتيب الموازي للترتيب المعيش في الحياة الدنيا، فلكل مبدع إمكاناته ورؤيته، ولكل رواية طبيعتها وخصوصيتها.

ويرتبط بالحدث مصطلحات أخرى غير الحبكة، وهي «الصراع والعقدة والحل/التنوير»؛ والصراع على ضربين: خارجي، وهو تدافع الشخوص داخل القصة واصطراعها الذي يتوازى مع اصطراع الحق والباطل والخير والشر. وقد يكون صراعا داخليا نفسيا حين يكشف الكاتب عما يعتمل داخل نفسية الشخصية من جراء الأزمات التي تعرض لها خلال القصة.

ويصطلح النقد على قمة تشابك الأحداث وتعقدها بمصطلح **العقدة**، وتعد العقدة النقطة الفارقة في العمل القصصي؛ فهي أعلى نقطة في الأزمة التي تدور حولها القصة من ناحية، ثم هي من ناحية أخرى بداية نزول القصة نحو الحل.

والحل هو لحظة التنوير التي يكشف الكاتب خلالها لقرائه عن انفراج الأزمة شيئا فشيئا وصولا إلى النهاية، وعلى الكاتب إحسان التلبس بمواقف شخوصه والتعامل مع هذه المرحلة من عمر الرواية بحذر؛ تجنبا لتقديم حل غير منطقي أو مفتعل غير مقنع أو غير مكافئ لحجم العقدة واحتدام الصراع.

٢/١/١ الشخصية

للشخصية دور حيوي خلال العمل القصصي، ولم لا وهي الفاعلة للحدث، المتنقلة عبر الزمان وحيز المكان هنا وهناك، وهي ما يعطي العمل تفاصيله ويمنح الحدث تضاريسه، وهي التي ستنهض بأفكار المؤلف وتنافح عنها أينما تحركت، وهي كذلك ما يتابعه المتلقي بشغف وقلق حتى تحين لحظة انتصارها

أو انكسارها؛ من حيث إنها هي التي تحمله في الغالب على التعاطف الذي تنشده الرواية في متلقيها.

وللشخصية في العمل القصصي أبعاد معينة على الكاتب أن يجليها أو يجلي طرفا منها؛ إذا أراد لشخوصه أن تخرج من حيز الرسم الكاريكاتوري المجرد إلى حيز الشخصية الحية المقنعة؛ وهذه الأبعاد تختلف بين جسمية ونفسية واجتماعية وإيديولوجية.

ويتمكن الكاتب من استبطان هذه الأبعاد عبر التقديم المباشر؛ بتقديم شخصيته بنفسه للقارئ، أو بطريق غير مباشر عبر توريط شخصيته في المواقف والأحداث التي تجلي صفاتها شيئا فشيئا أمام القارئ، فيتمكن هذا الأخير من تبين مسلكها والتنبؤ به إذا ما همت الأحداث بتوريطها في موقف مشابه.

تحتاج الشخصية من الكاتب كذلك أن يحسن تمثل حقيقتها وطبيعتها داخل المجتمع القصصي الذي اختلقه لها؛ حتى تبدو طبيعية مقنعة للقارئ عبر تحركاتها، كما أن شطرا كبيرا من هذا الإقناع مبني على حسن تعبيره عن لغتها، لأن لغة الشخصية داخل الرواية ليست كلمات وعبارات وتراكيب بقدر ما هي صوت الشخصية الذي هو بريد عقلها ومجلى إعداداتها النفسية والاجتماعية.

ويحسن الكاتب ذلك بمعايشته لشخوصه وامتلاء وجدانه بمشاكلها التي تعرض لها، وبقدر اقتناعه بشخصيته وفكرته يكون اقتناع المتلقي كذلك بها.

وكلما برع الكاتب في نحت شخوصه من الخارج وصقل أغوارها من الداخل كان ذلك أدعى لأن تبث فيها الحياة، وأن تمضي خلال خطوط الرواية مقنعة، وأن يتفاعل معها المتلقي، فيحدث العمل في النهاية الأثر المنشود.

وللشخصية بعد هذا تصنيفات وضعها النقد الروائي ناظرا إلى توظيف الكتاب لها؛ فثمة الشخصية الرئيسية، وشخصية البطل، والشخصية الثانوية، والهامشية، وثمة الشخصية النامية، والمسطحة.. وهي تصنيفات تتعدد تبعا لاختلاف زاوية النظر إلى الشخصية، بين تأمل دورها في الرواية والحكم على طريقة تقديم

الكاتب لها ونحو هذا. وإنما تتعدد الشخوص لحاجة الكاتب لإبراز تيارات وإيديولوجيات وشرائح اجتماعية متعددة؛ وهو لن يقدم هذا المزيج كله إلا من خلال اختلاق هذه الشخوص التي تتحمل هذا الفكر أو ذاك خلال الرواية.

٣/١/١ الزمن

الزمن عنصر أساسي من عناصر بناء العمل القصصيذ؛ ذلك أنه وعاء الحدث، وهو لا يتفرد كيانا قائما بذاته؛ لأنه متاخم للحدث متحمل تفاصيله؛ بل إنه مسئول عما هو أبعد من ذلك؛ فـ«**عليه** تترتب عناصر التشويق والإيقاع والاستمرار، ثم إنه يحدد في نفس الوقت دوافع أخرى محركة مثل السببية والتتابع واختيار الأحداث»[١].

وإذا كانت الرواية تدور حول وقائع حكاية ما، فإنها لا تقدم هذه الحكاية بناء على تسلسل حدوث وقائعها؛ إذ يكثر أن ترتد إلى الماضي وتعود منه إلى المستقبل ثم إلى الحاضر فإلى الماضي مرة أخرى...وتعبير الرواية عن الحكاية وفق رؤيتها الخاصة للزمن هو أحد أهم الفروق التي تحفظ الفرق بينها وبين بناء الحكاية المتتابع في ترتيب دونما تلاعب؛ إذ الحكاية هي« قص حوادث حسب ترتيبها الزمني يأتي فيها الغداء بعد الإفطار، والثلاثاء بعد الاثنين والانحلال بعد الموت»[٢]؛ على حين تتفنن الرواية في سرد وقائعها استباقا واسترجاعا عبر تقنيات فنية مقننة.

---

(١) د. سيزا قاسم، بناء الرواية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، ٢٠٠٤م. ص٣٨، وراجع كذلك: د. مراد عبد الرحمن مبروك، بناء الزمن في الرواية المعاصرة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م.

(٢) إ.م فورستر، أركان القصة، ترجمة. كمال عياد جاد، ومراجعة حسن محمود، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، ٢٠٠١م، ص ٤٧ وانظر فروقا أخرى بين الشكلين تناولها بالفصل الخامس من هذا الكتاب، ص ١١١. والفرق عينه تثبته د. سيزا قاسم عن توماشفسكي في تفرقته بين الـ Fable والـ Sujet، أو الحكاية والرواية. انظر كتابها، بناء الرواية، ص٤٢. وانظر ما ذكره والترج. أونج عن الحبكة في الأعمال الشفاهية تحت «الذاكرة الشفاهية والخط السردي وخلق الشخصيات»، خلال كتابه: الشفاهية والكتابة، ترجمة د. حسن البنا عز الدين، ومراجعة د. محمد عصفور، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، ١٩٩٤م ص ٢٠٤ وما بعدها.

أي أن الزمن مسئول كذلك عن تحديد القالب القصصي، فهو عامل أصيل في التفريق بين الحكاية والقصة وهو عامل مهم كذلك في التفريق بين القصة القصيرة والرواية؛ لأن القصة ما اكتسبت صفة «القصر» إلا بخصوصية الزمن فيها وتركيزه، فهو المسئول الأول إذن عن وجود ذلك القالب القصصي الجديد الذي ظهر تحت مسمى «القصة القصيرة».

ولما كان للزمن ذلك الخطر عنصرا متاخما للعناصر السردية الأخرى، ومشكلا للقالب القصصي فقد وقف النقد أمامه من لدن جهود الشكلانيين الروس إلى يومنا هذا وقفات تطرح عددا من علامات الاستفهام نستطيع أن نردها إلى سؤال واحد في الأعم الأغلب وهو كيف تتشكل ديمومة الزمن داخل عمل حكائي: كيف ينتقل زمن خارجي(= زمن حكاية ما) إلى زمن مسرود مقدم من خلال وجهة نظر واحدة أو متعددة(= زمن السرد).

وقد قذفت هذه الوقفات بعدد من المصطلحات لتصنيف هذا الزمن رغبة في الإحاطة به؛ فكان تقسيم «ميشيل بوتور» الثلاثي للزمن:

زمن المغامرة: أي زمن الحكاية، وهو الزمن المحكي

زمن الكتابة: المدة التي تروى خلالها الأحداث

زمن القراءة: الزمن الذي يستغرقه القارئ لقراءة العمل الروائي.

وهي ثلاثية استلهمها «تودوروف» أيضا معبرا عنها بـ: زمن القصة، زمن الكتابة، زمن القراءة. ورد «جيرارد جينيت» ماهية الزمن إلى: زمن خارجي، وهو يشير إلى الفترة التي يعيشها كاتب الرواية من جهة والقارئ من جهة أخرى، وزمن داخلي، يعني به طريقة سرد الأحداث من جهة وزمن قراءتها من جهة أخرى.

بل إن ناقدا معاصرا كالدكتور «عبد الملك مرتاض» يضيف إلى هذه الثلاثية زمنا رابعًا لنصبح أمام رباعية زمن الحكاية، زمن الكتابة، زمن القراءة، زمن

ما قبل الكتابة. ويتفرع عنها أقسام أخر: الزمن المتواصل، الزمن المتعاقب، الزمن المنقطع أو المتشظي، الزمن الغائب، الزمن الذاتي[1].

وإزاء هذا التزاحم يتشتت الجهد بين توضيح ما هو داخل تحت زمن الكتابة، وما هو من زمن الحكي نفسه، وما يدخل تحت زمن القراءة، وأيها يرتد إلى زمن القارئ الخارجي أو زمن الكاتب...ولسنا من هذه التعددية في المصطلحات بصدد الكشف عن ماهية الزمن بقدر ما أصابتنا هذه التعددية بالإرباك والالتباس وتزاحم الأزمنة على النص الواحد. وهو ما يعطل ما قامت لأجله التقسيمات بداية.

وخير لنا من اللهاث وراء هذه التصنيفات أن نتبين طريقة الزمن في تقديم الأحداث وآلياته في انسلاخ بعضها عن بعض تراتبا وتعاقبا وتقاطعا وتسارعا وتباطؤا وحذفا وذكرا وتشعيثا... لعل من المهم هنا أن يبذل الجهد للكشف عن الزمن داخل العمل الروائي (= زمن السرد/الزمن الداخلي/زمن الكتابة).

٤/١/١ المكان

إذا كان الزمان هو الظرف الوقتي الذي يستوعب عناصر الرواية الأخرى، فإن المكان هو الحيز الذي يقع داخله الحدث وتتحرك فوقه الشخوص. وإذا كان الزمن يمنح الحدث حركته عبر الوقت فإن هذه الحركة لا تتجسد إلا حين نلم بتخوم المكان الذي وقعت فيه هذه الحركة أو تلك؛ ولذلك يأتي المكان ليتم

---

(١) عنى الدكتور بالأول الزمن الذي يمضي متواصلا دون إمكان إفلاته من سلطان التوقف ودون استحالة قبول الالتقاء او الاستبدال بما سبق من الزمن، وبما يلحق منه في التصور والفعل. وعنى بالثاني ذلك الزمن الدائري وإن بدا من خارجه أنه طولي مثل زمن الفصول الأربعة الذي يتكرر في مظاهر متشابهة. ويعني بالثالث الزمن الخاص بكائن حي معين أو حدث معين حتى إذا وصل إلى غايته توقف وانقطع؛ مثل أعمار الناس وفترات الدول ونحو هذا. وأما الزمن الغائب فقد عنى به الزمن المنحصر في فترات النوم والغيبوبة وما قبل إدراك الإنسان لما حوله ونحو هذا. انظر: د. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، ١٩٩٨م، ص ١٩٩ وما بعدها.

على المتلقي حقيقة الحدث ويسهم بدوره مع الزمن في إظهاره حركات وأفعالا تؤدى بعد أن كان كلمات وسطورا تقرأ.

وتهتم الرواية بالمكان اهتمامها بالشخصية والحدث، وصفا يقترب به من الواقعية؛ إذ هو بيئة القصة وملامحها الجغرافية إن صحت الصفة؛ كما أنه يشكل لدى المتلقي رباطا فنيا ترتبط به وقائع الرواية، وهو المسرح الذي سيتحرك فوقه الشخوص، وهو ما سيمنحهم ملامحهم؛ فاختلاف المكان بين شعبي وأرستقراطي وبين مسجد وحانة أو بين مدرسة وخمارة،...كل ذلك ينشأ عنه بلا ريب تنوع في الشخوص وتباين في الأمزجة وتفاوت في الأهواء والمعتنقات لدى الشخوص، زد على ذلك أن الاهتمام بأمر المكان مما يزيد المتلقي ترابطا بحدث الرواية وشخوصها فيبدو متفهما للشخوص ومتفاعلا مع تفاصيل الحدث.

إن المكان داخل العمل الروائي« بعد مكمل لبعدي الشخصيات والأحداث في الأعمال الإبداعية السردية، وإسقاط علاقة المكان بالشخصيات والأحداث يسربل العمل الإبداعي بغموض يصعب على القارئ تلقيه»[(١)].من هنا كانت العناية ماسة بتحديد تضاريس المكان خدمة للشخوص أولًا ثم خدمة للحدث وتفاصيله ثانيًا.

ولا شك أن بلوغ المكان هذه الغايات مرتهن بمقدرة الكاتب على رحابة التخيل وصدق التمثل وإحكام الوصف وامتلاك اللغة الموحية. وعلى الكاتب أن يفطن لذلك جميعا، خاصة إذا تزاحمت الأمكنة داخل العمل؛ فربما أسهم اختلاف الأمكنة في الرواية وكثرة مفرداتها في وضع الفكرة والأحداث داخل ضبابية تعمي على المتلقي، بل ولربما أسهم في أن يفشل المكان في أن يكون وعاء تتحرك فيه الشخوص، فالمتلقي الذي لا يمكنه الإمساك بشيء ملموس من تخوم المكان لن يستطيع أن يتخيل شخوص الرواية في حركتهم داخله ولن يستسيغ وقائع القصة.

---

(١) محمد جبريل، مصر المكان، دراسات في القصة والرواية، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية، ١٩٩٨م، ص ١١، ١٢.

٥/١/١ اللغة:

القصة كغيرها من آثار الأدب إبداع أداته اللغة، واللغة تمسك بالعمل من مبدئه إلى خاتمته، لأنها الخيط الذي يغزل منه العمل واللبنة التي تبنى بها عناصره؛ فبها يتحدث الكاتب وبها يتحاور الشخوص ويترجمون عن مكنون صدورهم، وبها يوصف المكان ويتحدد الزمان.

والعربية مرنة وشاعرة بذاتها، وهي صالحة لتعي كل شريحة من القصة بدءا من رهافتها في تسجيل خطرات الشخوص ونجواهم الداخلية مرورا بالوصف لمحيط الحدث زمانا ومكانا وتعبيرا عن تفاصيل الحدث بين إيقاع هادئ وآخر محتدم.

وجلي أن قيام اللغة بهذه الوظائف مشروط بمقدرة الروائي وإحكامه المعالجة، فإذا كانت اللغة مرنة فإن على الروائي أن يتمكن من استغلال هذه المرونة وتسخيرها طاقة إنتاجية فاعلة، وبيّن كذلك أن الكاتب الذي يستعين باللغة بمستوى واحد مهما تباينت السياقات التي يعبر عنها أو اختلفت العلاقات الحاكمة للتوالد الحدثي هو كاتب أضاع مادة صالحة للتعبير وفوت على نفسه الإفادة منها.

هذا، وللغة داخل العمل القصصي مستويات ينظر فيها الناقد؛ فثمة مستوى الازدواجية اللغوية بين فصحى وعامية، وهذه يحين النظر فيها على نحو خاص حينما نهم بالنظر في لغة الحوار الدائر بين الشخوص.

وثمة مستوى ينظر في مدى جماليات هذه اللغة بيانيا ومدى ترقي الكاتب في درجات البلاغة والبيان أو ترديه في دركات العي والإسفاف؛ من حيث إن رهافة لغة الكاتب هي أكبر معين له في حمل القارئ على الولوج إلى المعنى الذي يخاطبه من خلاله، ومن هنا فإن الكاتب لا يبلغ مبلغه من التقنية الفنية إذا لم تكن اللغة عونا له على ذلك، إذ إنه باللغة يشكل ذلك وباللغة يقدمه للقارئ. والقصة « نوع أدبي بالدرجة الأولى، وينبغي ألا يخلو أسلوبها اللغوي من ومضة بلاغية في السرد والحوار. كما أن عدم امتلاك ناصية اللغة قد يوقع الروائي في خطر.. أو خطأ على الأقل إذا لم تستطع جمله أن تعبر بدقة عن

الموقف المصور»[١]. وكأين من كاتب يطلق عنان مخيلته فيحرك شخوصه وينسج أحداثه ويحبك صراعه، لكن الأسلوب يقعد به وتقصر اللغة عن بلوغ المتلقي الغاية من السرد، فتتأخر موهبته وتطفئ ركاكة اللغة بريق السرد، ولا يغني عنه مقدرته على اختراعه.

وقد كان نقاد الشعراء قديما إذا صنفوا الشعراء في طبقات لم يغفلوا التفاوت بينهم من حيث جودة التصوير ودقة الوصف وسلاسة ماء الشعر، وهي أمور داخلة تحت النظر في الأسلوب، كما يضح من تأمل طبقات ابن سلام الجمحي مثلا.

وثمة مستوي السلامة اللغوية نحوا وأسلوبا، وهو من الأهمية بمكان، فثمة كتاب ملمون بقواعد اللغة محافظون عليها، مجربون فيها كذلك، بما يخدم التجريب على مستوى التكنيك وفنيات العرض، وثمة من يلحنون بلا حساب نحوا وأسلوبا. والحاجة إلى الاهتمام بأمر اللغة لا ترتد إلى أن الأدب أحد آثار اللغة أو لأنه فقط « أرفع مقامات التعبير في اللغة.. والمعرض الجميل لنقاء الألفاظ وجودة الأسلوب»[٢] ؛ بل لأن الأدب إلى جانب ذلك يكفل الانتشار والذيوع للغة في مفرداتها وخصائصها المتشكلة من خلاله، فأي مستوى للغة نريد له الانتشار؟ إن في إذهاب الكاتب لرقي اللغة إضرارا بها قبل أن يكون ذلك إضرارا بأدبه هو، ومن هنا وجبت مساءلته باسم اللغة التي هي أداة الأمة في قرآنها وفكرها وأدبها، قبل أن تكون مساءلة باسم الفن والالتزام، وتلك مساءلة واجبة كذلك[٣].

---

(١) د. طه وادي، دراسات في نقد الرواية، القاهرة، دار المعارف، ط٣، ١٩٩٤م، ص٤٠، وللتوسع في هذه النقطة يمكن الرجوع إلى: د. حامد الشيمي، القصة القصيرة في أدب يوسف جوهر، دراسة في خصائص الأسلوب، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١١م.

(٢) محمود تيمور، مشكلات اللغة العربية، القاهرة، مكتبة الآداب ومطبعتها بالجماميز، ط١، ١٩٥٦م، ص ٣٨.

(٣) في هذا السياق أذكر عبارات للكاتب الكبير صنع الله إبراهيم في تقديمه الطبعة الثالثة من روايته تلك الرائحة، حيث قال: «والقارئ لمقدمة «يوسف إدريس» التي حرصت على نشرها كما هي سيلحظ على الفور عدم مبالاته بقواعد النحو والصرف. وأذكر أنني استفسرت من أحد الكتاب الصحفيين عن رأيه في لغة إحدى قصصي الأولى- الثعبان- من ناحية القواعد النحوية، فأشاح بيده في لا مبالاة قائلا إنها مسألة تافهة يمكن علاجها بواحد أزهري مقابل شلن!». انظر صنع الله إبراهيم، تلك الرائحة، مقدمة الرواية، القاهرة، دار الهدى، ط٣، ٢٠٠٣م، ص ٦.

إن النظر في لغة الرواية من هذه الناحية ليس تعقبا للأخطاء لإعلاء الصوت بها؛ بل إن على النقد الروائي هنا عبء التوجيه سابقا وتبعة التقويم لاحقا، خاصة بعد ركوب الفن طائفة ممن لا يحسنون علوم اللغة ولا يتقنون الصواب اللغوي. وإذا كان الروائي يطلب تطوير فنه الروائي بجودة الفكرة وتفرد التجربة وجيد التكنيك، فإنه مطالب بالاعتناء بلغته التي هي في النهاية وعاء هذا كله، ومن ثم كان حقيقا عليه أن تكون مراعاة الدقة اللغوية بل وأناقة التعبير كذلك من أولوياته التي يهتم بصقلها وتهذيبها.

٢/١ خصائص النوع

١/٢/١ فن نثري سردي:

أول ما يميز الرواية شكلا أدبيا أنها لون من ألوان الفن النثري السردي الحديث، تنهض على فعل سردي وشخوص وحركة وزمان وحيز، وهي خصيصة وإن ميزتها بين الفنون الأدبية الأخرى فإنها لم تفردها بين فنون السرد، بل تشاركها القصة القصيرة فيها. ومن هنا وجب ألا تفرد هذه الخصيصة النوعية وحدها عند تمييز الرواية بين فنون السرد ولزم أن يضم إليها خصائص أخرى، لعل أبينها:

٢/٢/١ الطول النسبي:

والطول هنا نسبي لا مطلق؛ أي قياسا بقرينتها القصة القصيرة، إذ تنهض الرواية على التفصيل وتغطي فترة زمنية ممتدة وتضم عددا من الشخصيات أكثر.

معنى هذا أن أول ما يكسبها الطول هو الزمن فيها؛ فهي تهجم على شريحة ممتدة من الزمن لا مكثفة، ولأن هذه الشريحة تتسم بالطول فإن طائفة من النقاد يقسمون الرواية إلى مراحل ثلاث: البداية والوسط والنهاية؛ حيث تمثل **مرحلة البداية** تقديم الشخوص، لا سيما الرئيسية، وزرع بذرة الحدث، والإلمام بشيء من الحيز الزماني والمكاني الذي ستدور خلاله حادثة الرواية. كما تتسع **مرحلة الوسط** لتركيب الأحداث وتشابكاتها وتعقدها وتأزم الصدامات بين قوى الخير والشر واصطراع الحق والباطل، وهذه مرحلة تصاعد الأحداث المسماة نقديا بالصراع، حتى نصل إلى الذروة منها صعودا بما يشحذ القارئ لمتابعة الوقائع إلى **المرحلة الأخيرة**؛ وهي المرحلة التي تحتضن النهاية وتمثل تباطؤ

سرعة الحدث وخفوت حدة الصراع والتمهيد لتقديم الحل وفق رؤية الكاتب، وبانحلال الأزمة تحل لحظة التنوير وقد يعقبها حرص الرواية على تذييل النهاية وتدريجها، كما قد تكون النهاية مفاجئة مفتوحة قصدا من الكاتب.

ولا ينشأ طول الرواية عن الزمن فقط، بل هو ناشئ كذلك عن حاجة الروائي إلى التفصيل والوصف، وحاجته إلى نقل الحدث للمتلقي رأي عين، ومن هنا وجب أن يعتني الروائي إذا أراد بلوغ وصف جيد بآلات الحس جميعا؛ فيعنى بمدركات الأنف والذوق واللمس وغيرها عنايته بمدركات العين والسمع كذلك؛ وما ذاك إلا لأن الرواية حياة كاملة بكل ما تحوي من دقيق وكبير.

على أنه ينبغي الالتفات إلى أن ذلك ليس دعوة لتعبئة الرواية بما لا يفيد وإثقالها بما لا ينميها ولا يعمق دلالاتها؛ إن كل تفصيل يأخذ الكاتب به نفسه لا بد من أن تفيد منه الرواية، وإذا كان بناء الرواية وتقاليدها يمنحه الحرية في أن يفرع الخطوط السردية ويوزعها فإن ذلك التوزيع يكون لحين ضفرها معا بمرحلة ما من الرواية. وإذا كانت له الحرية في تحديد الوقت الذي يفيد فيه من هذا التفصيل أو ذاك في أي وقت شاء من عمر الرواية، فإنه يحظر عليه أن يذكره حشوا لا يستثمره حتى تنتهي الرواية. فللكاتب أن يذكر التفصيلة أو الجزئية ثم له أن يدخر ما تسهم فيه في البناء تشويقا ومفاجأة للقارئ بما تقتضي تقاليد الفن، لكن ليس له حشر التفصيلات لذاتها دونما حاجة إليها، أو لمجرد استعراض ثقافته الخاصة أمام المتلقي.

٣/٢/١ الخيال

إن الرواية عمل قوامه الخيال، وقد يبدو ذلك صادما بعض الشيء لمن يظنون أن الرواية محض تسجيل للواقع؛ والحق أن ثمة معززات تدفع هؤلاء لهذا الظن، منها أن الرواية بطبعها حياة تامة؛ فيها الخير والشر والحب والبغض والعفو والبطش والتسامح والعنف...فيها الإنسان الذي يعد آلة الحياة ووقودها في الوقت عينه، زد على ذلك أن الرواية في بعض منها لا تحيد عن الواقع بل هي تسجيل حقيقي له وذلك كرواية السيرة الذاتية والرواية التاريخية.

على أن الرواية ينبغي أن يفهم دورها على أنه **إعادة تقديم الواقع**، على أنها تمثيل مواز للحياة، ومن ثم فإن الخيال الخلاق يلعب الدور الأكبر في تمثيلها؛ فهو الآلة التي يرفدها الواقع بالمادة الخام من هنا وهناك فتعيد صهرها خروجا بكائن جديد وإن تشكل من ألياف قديمة معروفة(1).

ولعل عنصر الخيال في الرواية **هو المسئول الأول عن الإمتاع فيها**، وحظها من الفنية والإجادة رهن بلا ريب بقدر حظها من الخيال وحظ كاتبها من البراعة في التخيل والسبح بالمخيلة لصنع جديلة جديدة من الخيال والواقع، أو لرؤية الواقع بعيون المخيلة.

٤/٢/١ التشويق

روح كل فن جيد، وهو من القصة عامة ملحها الذي لا تتذوق بدونه. وهذا الجنس الأدبي/القص مرتبط ابتداء بالإنسان من حيث ارتباطه بالإمتاع والإثارة التي احتاج الإنسان إليها عبر مراحل حياته، فإذا بان منها ذهب عنها مذاقها، وحل بذهابه الإملال، وانفض القارئ عنها يبتغي في غيرها ما لم يجد منها.

والتشويق يهب الفكرة جدت**ها** حتى وإن كان قد سبق تناولها أو تناول شيء قريب منها خلال أعمال أخرى، وذلك لأنه يسكن كل عنصر منها ويتخلل جميع مراحلها، أو هكذا ينبغي أن يكون.

ويتحقق التشويق عبر الحدث بتدريج الإفصاح عن تفاصيله وتقديم بعض وتأخير بعض، وعدم الإفراط في التفصيل الممل، خاصة إذا لم يوجه هذا التفصيل مصير الرواية، وكذلك بتنويع الخطوط **السردية** وإحكام ربطها ببعض لاحقا بمفاجأة القارئ بهذا الارتباط الذي لم يكن قد تنبأ به، كما يتحقق باعتماد التقنيات الفنية المناسبة في تقديم الوعاء الزمني كالارتداد ودائرية القص وتوظيف تيار الوعي ونحو ذلك.

---

(١) راجع في هذا السياق: د محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، القاهرة، نهضة مصر، ط٦، ٢٠٠٥م، ص ٤٩١.

والشخوص باب كبير من أبواب الإمتاع في الرواية، وذلك عبر صدق معايشتها وإحكام التعبير عنها وبراعة استبطان دواخلها بمنطقية تنأى عن الافتعال والتكلف، كما أن في التنويع فيها داخل البناء الروائي ما يسمح للكاتب بالإلمام بالاتجاهات والمعتقدات الإيديولوجية التي يراد للرواية الخوض فيها دون أن يخوض هو فيها برأييه مباشرة فيعرقل تطور الحدث ويحل الملل محل الإمتاع، وينبغي للكاتب أن يحسن استغلال ذلك لصالح إكساب روايته التشويق والإمتاع لا أن يقع بذلك التنوع الإملال والإثقال على القارئ.

بل إن مظاهر العناية تنسحب هاهنا على اللغة كذلك، فعليها جانب كبير من الجذب للقارئ، ويحتاج العمل الروائي أن يجذب انتباه القارئ منذ افتتاح الرواية، وذلك قد يكون عبر التكثيف الدلالي لجمل الافتتاح، حتى ليحس القارئ بأن الرواية مثقلة بالمعنى وأن لا حشو فيها، وربما عبر الإكثار من الإنشاء بداية؛ ففي الإنشاء إشراك للمتلقي، خاصة من خلال الاستفهام الذي يثير فضوله وقلقه بشأن مصائر الشخوص والفكرة التي ستتناولها الرواية.

ولا يصح أن توظف اللغة لأجل ذلك ثم لا تراعى فيها السلامة من عيوب النحو وركاكة الأسلوب التي تصدم ذوق المتلقي وتطفئ بريق العمل وتمحق فنياته.

ويناط بالمراوحة بين أساليب العرض حظ كبير من التشويق والإمتاع، وللعرض أساليب ثلاثة: السرد والوصف والحوار، وينبغي أن يُلجأ إلى كل واحد من هذه الثلاثة متى احتاجت إليه الرواية، كما ينبغي المراوحة بينها، فلا يهيمن السرد طويلا حتى يضيع الوصف فيتعرى ما يفتقر إلى الوصف، ولا يسترسل الحوار بين شخصيتين طويلا حتى يمله القارئ وينسى بقية الخطوط الروائية، ولا يتسلط الوصف فيتأخر نمو الحدث وتتوقف تفاصيله لحين ينتهي الكاتب من وصفه الطويل، حتى يلجأ القارئ إلى تجاوز مثل هذه المقاطع مبتغيا المتعة في تفاصيل الحدث الذي يحتاج إلى تمامه.

ومن وسائل التشويق كذلك **صدع توقعات القارئ**، وبه تتحقق للقارئ المتعة والإثارة ويحس أن الرواية كانت أكبر مما قد تبدو عليه، ولنا أن نتخيل قصة

تسير وتوقعات قرائها حذو القذة بالقذة كيف يكون شأنها! وإذا عرفنا أن متعتنا بقصة ما تقل في كل مرة نقرأها عن المرة السابقة؛ من حيث إننا بتنا نعلم تفاصيل أحداثها ونهايتها أدركنا مدى ضحالة حظ الرواية من التشويق إذا كانت لا تخيب توقعات القارئ ولا تحيد عنها في أكثر مفاصلها وفي وقائع نهايتها.

٥/٢/١ الرؤية

الأدب فن بالرؤية، والرؤية هي الجزء الأكثر ذاتية في عمل قصصي، لأنها مما يخص صاحب العمل ويترجم عن فكره وثقافته وميوله. ولا ينهض الأدب الجيد بغير رؤية من صاحبه، والعمل الذي لا يبلور رؤية يفنى في غيره ولا يعود الناس يذكرونه لأنه لم يضف لهم شيئا جديدا خاصا به. بل إن الكاتب الذي لا تتبلور له رؤية خلال مشواره الإبداعي يكرر نفسه ولا يمكن لأدبه أن يرقى لمستوى أعمال أخرى تنبئية تنير الحاضر بجذوة تقبسها من الماضي أو تستشرف آفاق المستقبل.

ويقع ذلك حينما يعي الكاتب حقيقة دوره المنوط به وأنه يخرج عن مجرد كونه حاكيا يمتع الناس، إلى حقيقة أنه يشغل دورا حيويا؛ فهو يقف وسيطا بين الناس وبين حياتهم، فكأنهم يفكرون بعقله ويفلسفون كثيرا مما يواجهون برؤيته ويردون وقائع حياتهم التي قد لا يعيرونها اهتماما سننا تتشكل حاكمة لتقاليد الإنسانية.

وتتشكل رؤية الكاتب أولًا بأن تكون نفسه قد أشربت التجديد وحب المغامرة وسلوك طرق غير معبدة، ثم بتراكم معرفي تمتلئ به نفسه؛ فهو يتزيا بزي المؤرخ تارة وعالم النفس تارة وعالم الاجتماع تارة ثالثة، بل هو باسم هذا الفن الإنساني مطالب بلزوم القراءة عبر فروع المعرفة والثقافة جميعا؛ إذ التراكم المعرفي هو ما يشكل الرؤية لدى المبدع، والرؤية الواضحة هي منبع العمل الجيد. وهكذا يبدو أنه على الرغم من ذاتية الرؤية من حيث هي منظور صاحبها للحياة، فإنها ذات منابع غير ذاتية من حيث هي خلاصة تراكم ثقافي وزخم معرفي تمده قنوات معرفية متعددة.

ومما يعين على اتضاح الرؤية للكاتب الإلمام بمناطات الإبداع لدى الآخرين، كي يعصم نفسه من تكرار تجارب الآخرين؛ على أننا لا نطلب من الكاتب تحت اسم خصوصية الرؤية وذاتيتها أن يخترع على الدوام الفكرة اختراعا؛ ولكننا في الوقت عينه لا نقبل منه تكرار أفكار الآخرين دون أبعاد رؤيوية جديدة، فقد تسير الرواية في خط أعمال سبقت لكنها بإضافاتها تعيد نظر القراء فيما سبق من رؤى، أو تتعمق هذا الخط وتؤكده، أو تنهض تنويعا جديدا عليه... إن الإبداع الحق يجمع بين التفكير العميق الخاص بصاحبه والنظر في أفكار الآخرين ونخلها للاستفادة منها والبناء عليها.

والحق أننا حين نتعمق هذه الفكرة بإدامة النظر لا يمكننا التملص من أن الرواية ما زالت أمامها أشواط لتقطعها في سبيل سمو قضيتها وعلو همتها تجاه تحقيق مثل هذه الغايات.

٦/٢/١ وحدة الموضوع

وتلك خصيصة على جانب من الأهمية كبير؛ فالرواية ذات البناء المتسع والتفاصيل المختلفة ليست عملا يفتقد إلى وحدة الموضوعات، بل هي عمل يدور حول قضية واحدة تسوقها من خلال واقعة رئيسية واحدة، وما التفصيل والتفريع والإلمام بالجزئيات بالأمر الذي ينافي ذلك؛ فهذه جميعا أمور تتم من داخل هذه الوحدة.

وإذا وقعت الرواية في غير ذلك فإنها مهددة بتقويض البناء وتعطل عملية التلقي نتيجة تضليل القارئ وتخبطه بين موضوعات عدة لا تنصهر في فكرة واحدة

٣/١ مراحلها وأهم اتجاهاتها

حين نتحدث هاهنا عن الرواية العربية تأريخا، فإننا نبدأ مع بداية عهد النهضة الأدبية في العالم العربي. ويمكن الاستئناس في هذا السياق بجهود سابقة لمحاولة تصنيف الرواية والوقوف على مراحلها العمرية المبكرة. تتسع للتصنيف الآتي:

الروايـة التعليميـة: وتحتهـا جهــود رفاعــة الطهطــاوي، وعــلي مبــارك وفــرح أنطـون والمويلحـي وجرجـي زيـدان وغيرهـم.

روايــة التسـلية: ويمثلهــا بعــض المترجمــين مــن الشــوام والمصريــين كيعقــوب صروف ومحمـد عثمان جـلال ولبيبـة هاشـم والمنفلوطـي بتعريباتـه ومؤلفاتـه وحافظ إبراهيـم، كـما تمثلهـا بعـض الكتابـات كـ «ورقـة الآس» لشـوقي.

الروايــة الفنيــة: ويمثلهــا هيــكل بروايتــه زينــب، ثــم الأخــوان عبيــد وبعــض رواد المدرسـة الحديثـة كطاهـر لاشـين ومحمـود تيمـور بجهودهـم في الروايـة التحليليـة، ثـم طـه حسـين والمـازني والعقـاد وتوفيـق الحكيـم بتجـارب كل منهـم في جانـب روايـة الترجمـة الذاتيـة.

ويمكننـا أن نضيـف إلى هـذه الجهـود المشـكورة حديثـا عـن فـترات تاليـة تنوعـت فيهـا الروايـة واتسـعت رؤاهـا وجربـت في بنائهـا وإطارهـا؛ فبديهـي أن الروايـة لم تتوقـف عنـد بدايـات الحـرب العالميـة الثانيـة كـما انتهـت بهـا بعـض هـذه الدراسـات، أو عنـد هزيمـة ١٩٦٧م كـما انتهـى بهـا بعـض آخـر[١]. ومـادام تيـار الإبـداع متدفقـا فـإن التأريـخ لـه يظـل مفتـوح البـاب، وتظـل الروايـة بحاجـة إلى مسـيرة تنظيريـة دومـا تتابعهـا وتـؤرخ لهـا.

عـلى أنـه يمكـن وفـاء بالغايـة التعليميـة هنـا إجـمال القـول وإحصـاء هـذه الفـترات مـن عمـر الروايـة العربيـة فيـما يأتي:

---

(١) انظـر في ذلـك د. عبـد المحسـن طـه بـدر، تطـور الروايـة العربيـة الحديثـة في مـصر (١٨٧٠- ١٩٣٨م)، القاهـرة، دار المعـارف، ط٥، ١٩٩٢م، و د. أحمـد هيـكل، تطـور الأدب الحديـث في مـصر مـن أعقـاب ثـورة ١٩١٩م إلى قيـام الحـرب الكـبرى الثانيـة، القاهـرة، دار غريـب، ٢٠١٠م، ود. شـفيع السـيد، اتجاهات الروايـة العربيـة في مـصر منـذ الحـرب العالميـة الثانيـة إلى سـنة ١٩٦٧م، القاهـرة، دار الفكـر العـربي، ط٣، ١٩٩٦م.

١/٣/١ مرحلة الميلاد العام:

(منتصف القرن التاسع عشر- نهاية الحرب العالمية الأولى١٩١٨م)

أهم رجالها:

يمثل هذه الفترة بداية رجال النهضة الذين كانوا في الطليعة، وجميعهم حصل لقاء مباشرا بالغرب من خلال البعثات والأسفار، ومنهم: «رفاعة الطهطاوي، علي مبارك، فرح أنطون، محمد المويلحي، أحمد فارس الشدياق وفرنسيس فتح الله المراش وخليل خوري وسليم البستاني..» وغير هؤلاء. وهي الفترة التي شهدت أعمال «جرجي زيدان» التاريخية، ثم أصحاب رواية التسلية من المترجمين الشوام أمثال «طانيوس عبده وشاكر شقير ونقولا رزق الله»، أو من الكتاب المصريين أمثال «لبيب أبو ستيت ويوسف أفندي صبري ومحمد رأفت الجمالي وأحمد حنفي وعيسى محمد السباعي» وغيرهم، وعلى رأس هذا الخط الأخير بشقيه الاثنين «المنفلوطي» بتعريباته وكتاباته جميعا.

أبرز سماتها:

لا تمثل كتابات هذه الفترة الرواية بالمعنى الفني، وأكثر كتابها إما غير مثقفين ثقافة روائية أو غير قاصدين بتوجههم إلى الكتابة أن يقدموا عملا روائيا.

على أن الدور الذي قد تكون نهضت به مثل هذه الروايات وإن لم يكن بطريق مباشر هو «أنها مهدت الطريق لظهور الرواية الفنية بأن جعلت من الفن الروائي ظاهرة من ظواهر حياتنا الأدبية، وجذبت إلى ميدانه أكبر مجموعة من القراء»(١).

لم يظهر مصطلح «رواية» خلال هذه الفترة، وإنما اكتفى الكتاب بالعنوان الذي هو تسمية العمل فقط دون أن يعنوا بالتحديد الجنسي للعمل. والحال كذلك

---

(١) السابق، ص ١٨٩.

فيما يخص مؤرخي هذه الفترة؛ إذ يستبدلون بمصطلح «رواية» مصطلحا أعم هو «القصة».

رفد الرواية في هذه الفترة رافدان: أولهما الجذور القصصية الموجودة بالتراث العربي؛ إذ نظرت طائفة من كتاب هذه الفترة إلى التراث فنضحت كتاباتهم بالحكايات التراثية والقصص التي سبق أن ألمنا بشيء منها، خاصة فن المقامة الذي تأثر به المويلحي في «حديث عيسى بن هشام» وحافظ إبراهيم في «ليالي سطيح».

كما استرفد البعض ممن احتكوا بالغرب عبر البعثات والأسفار أعمالا غربية، ومن ثم تمثل هذه الفترة اتجاها كذلك إلى التعريب لا الترجمة؛ بمعنى استلهام روح القصة المترجمة وتقديمها بشكل عربي جديد؛ فعل هذا رفاعة الطهطاوي في «مغامرات تليماك» التي تمثل أول عملية تعريب لروايةغربية في العصر الحديث(١٨٦٧م) كما يعدها النقاد أول مظاهر النشاط الروائي في مصر[(١)]، وفعل مثل فعله كل من «علي مبارك» في «عَلَم الدين»١٨٨٢م، و «فرح أنطون» في قصته «الدين والعلم والمال»١٩٩٣م.

وهذه النماذج الثلاثة تقدم نماذج للخط الروائي الأول في هذه المرحلة **وهو الرواية التعليمية.**

والسمة الجلية والغالبة على هذه الأعمال هي **غلبة الهدف التعليمي** عليها على حساب الناحية الفنية؛ فلقد تحرك الكاتب في هذه الفترة لأجل إيقاظ الغافل وتعليم الجاهل، وما اتخاذ القصة وعاء والحال هذه إلا خدمة لذلك الهدف بتزيين أمر القصة للناس حتى يتحقق للكاتب غايته التعليمية وبث همه الاجتماعي بينهم؛ لقد هدف الطهطاوي من قصة «وقائع تليماك» إلى تقديم نصائح للملوك والحكام ومواعظ لتحسين سلوك عامة الناس، كما أن القصة تحوي كذلك هجوما مباشرا على الاستبداد السياسي في مصر، « وليس عجيبا

(١) د. عبد المحسن طه بدر، تطور الرواية العربية الحديثة في مصر(١٨٧٠- ١٩٣٨م)، ص ٦٣.

لذلك ألا يجد رفاعة مجالا لطبع كتابه في مصر، وأن تصدر الطبعة الأولى للكتاب من بيروت»[1]. وهو بهذه يقترب من هموم رأت الرواية أن تحملها فيما بعد إلى يومنا هذا.

ونرى الباحث نفسه يحرك علي باشا مبارك في «علم الدين»؛ فقد أنشأ هذا العمل خدمة لبني وطنه« حتى يعرفوا حقوقه ويكونوا يدا واحدة في نفعه وخدمته وإيصاله إلى غاية ما يمكن أن يصل إليه من الغبطة والسعادة.. وهذا لا يكون إلا بالعلم والمعرفة وحسن التربية، فإن الجاهل لا يحسن نفع نفسه، فضلا عن نفع غيره... وقد رأيت النفوس كثيرا ما تميل إلى السير والقصص وملح الكلام بخلاف الفنون البحتة والعلوم المحضة...فحداني هذا أيام نظارتي لديوان المعارف إلى عمل كتاب أضمنه كثيرا من الفوائد في أسلوب حكاية لطيفة ينشط الناظر فيها إلى مطالعتها»[2].

ومع غلبة الهدف التعليمي على توجه الكاتب تقل العناية بالعناصر الروائية وكل ما يحفظ على العمل انتسابه لهذا الجنس الأدبي، كما يقل حظ العمل كذلك من التشويق.

أكثر ما جاء تحت هذا الخط **اتخذ** شكل الرحلة، وإن اختلف الهدف من الرحلة؛ « فقد كانت رحلة علي مبارك ورفاعة تهدف إلى تعليم العلوم الغربية ولذلك اتخذت مجالها في الخارج، أما رحلة المويلحي فكان هدفها إصلاح المجتمع ولذلك اتخذت مجالها في الداخل، وارتبطت ارتباطا أكبر بالمجتمع الذي تدور فيه»[3].

سيلاحظ كذلك أن هؤلاء وأولئك لم تتخلص لغتهم غالبا من التسجيع في أثناء الكتابة، وغيره من الأمارات الأسلوبية التي كانت شائعة خلال العصرين المملوكي والعثماني.

---

(١) السابق، ص ٦٥.

(٢) السابق، ص ٦٧.

(٣) السابق، ص٧٤.

شهدت الفترة هذه خطا روائيا جديدا يجمع بين الغاية التعليمية ممثلة في قص وقائع التاريخ العربي والإسلامي والغاية الترفيهية ممثلة في بناء الرواية على قدر كبير من التشويق، ويمثل هذا الخط جرجي زيدان برواياته التاريخية الاثنتين والعشرين، وقد ابتدأها في العام ١٨٨٩م. وقصد بها إلى تغطية «مراحل التاريخ العربي منذ العصر الجاهلي حتى العصر الحديث، فهو يبدأ من فتاة غسان في العصر الجاهلي وينتهي بالتاريخ الحديث فيكتب روايتين في عصر محمد علي، هما محمد علي والمملوك الشارد، ثم يكتب رواية عن ثورة المهدي ويختم رواياته عن العصر الحديث برواية الانقلاب العثماني»[1]، وبين بداية هذا المشوار ونهايته قدم «عذراء قريش وغادة كربلاء والحجاج والعباسة أخت الرشيد» وغيرها.

وفي احتفائه بالناحية التاريخية ما أضعف من عطاء الرواية فنيا؛ فتفكك حدثه ووهنت حبكته وشحبت لذلك شخوص الرواية وخضعت نهايات رواياته للتاريخ. لكن الرواية في النهاية تحتفظ بقدر من التسلية والإمتاع من حيث اعتمادها على القصة الغرامية، ولأجل ذلك كانت حلقة بين ما قدمه «رفاعة» وما سيقدمه «هيكل» بعد.

كما شهدت الفترة – وذلك هو الخط الروائي الثالث- كتابات روائية ابتعدت عن الغاية التعليمية أو التاريخية، وهدفت إلى مطلق **التسلية** عبر تقديم القصة الغرامية أو الأحداث الخيالية، وهي بهذه الغاية تختلف عن الرواية التعليمية.

اعتمد أصحاب مثل هذه الروايات على النظر في الروايات الخيالية الأوروبية **يعربونها** أو **يقلدونها**؛ غير أن المعربين لم يتأثروا بهذه الأعمال الأوروبية تمام التأثر ولم يفهموا منها إلا أنها تقدم تسلية من نوع ما لقرائها. ولقد أثرت هذه الغاية على هذه الروايات المعربة؛ فجاءت في أكثرها **ساذجة التعبير** عن معنى العاطفة، **شاحبة العناصر**، غير أمينة في الترجمة، تحمّل موضوع الرواية

(١) السابق، ص ١٠٠.

المترجمة معاني ومضامين لم تكن من غايات كتابها...وهي بهذه الأمور جميعا تباين الرواية الفنية التي ستعقبها.

هذا عن اللون الأول من القصص الذي هدف إلى التسلية خلال الفترة المشار إليها، وهو القصص المعربة، أما عن اللون الآخر، وهو القصص المؤلفة، فقد اضطلع به مؤلفون أكثرهم مصريون كالمنفلوطي ولبيبة هاشم، وغيرهما.

اقتربت أعمال أولئك النفر من البيئة المصرية؛ فغدت أسماء الشخوص والأمكنة التي تدور فيها الأحداث مصرية، كما أنها انتقت أبطالها من أبناء الطبقة الوسطى.

كما شغلت كذلك في بعض منها بقضايا المرأة المصرية؛ خاصة قضية السفور وأعلن الكتاب موقفهم بمساندة المرأة في هذا، لكنهم في الوقت عينه ناقضوا أنفسهم حين خافوا عليها السقوط، كما أنهم « في الوقت الذي يعبرون فيه عن تقديسهم للحب، يشعرون بعجزهم عن تحقيق مثل هذه العاطفة في بيئتهم»[1].

وفيما يخص البناء فإنها استبدلت بالنهاية السعيدة النهاية التعسة، متأثرة في ذلك الوقت بروايتين مترجمتين أولاهما «آلام فرتر» لجوته و «غادة الكاميليا» لدوماس الابن.

وفيما سوى ذلك لم تنل هذه الرواية حظا من تغيير، بل إنها لم تتأثر بالظروف التي أعانت على ظهور الرواية الفنية، رغم أن بعضها عاصر تجربة هيكل. وبإجمال يُلحق النقاد بقصص هذين التيارين- قصص التعريب وقصص التأليف- من الشوائب الفنية: سذاجة الفكرة، والاعتماد على المصادفات في إنهاء القصة، والتدخل المستمر في سياق الأحداث بالوعظ والتعليق وسوق الشعر والحكم، **والعجز** عن تحليل الشخصيات، وغلبة الأسلوب التقريري، والنفور من الحوار، والتقليد الأجوف للرواية الغربية والبحث عن إرضاء الجمهور بالحديث

(١) السابق، ص ١٧٩.

عن العاطفة. كما يذكرون في حق أصحابها أنهم لم يتثقفوا ثقافة روائية أصيلة، وأنهم نظروا إلى الرواية على أنها وسيلة تسلية لا أكثر.

٢/٣/١ ميلاد الرواية الفنية:

(١٩١٤- نهاية الحرب العالمية الثانية)

أهم رجالها:

في هذه الفترة ولدت الرواية العربية فنيا على يد محمد حسين هيكل بروايته «زينب»، كما شهدت هذه الفترة جيل ثورة ١٩١٩م، وعلى رأسهم «عيسى عبيد، ومحمود تيمور، ومحمود طاهر لاشين، المازني، العقاد، طه حسين، توفيق الحكيم».

أبرز سماتها:

كتابات هذه الفترة أقرب إلى الفنية بنصيب كبير، وقد نظر كتابها مزدوجو الثقافة إلى النموذج الغربي فتأثروا به في المقام الأول. على أنه لم تتبلور خلال هذه المرحلة اتجاهات واضحة للرواية.

كما تمثل هذه المرحلة ظهور الرواية العربية الفنية الأولى؛ فأكثر النقاد على أن رواية زينب (١٩١٤م) هي أول رواية عربية بالمعنى الفني للمصطلح وإن شابتها شوائب غير فنية[1]، ويرجع ذلك لأمور نجملها في أنها **ترجمت** عن الواقع المصري الصميم وتخلصت من الأسلوب المقامي وجاءت أقرب إلى البناء الروائي الفني، ونفصلها فيما يأتي:

---

(١) هناك اختلاف بين مؤرخي الأدب عرب ومستشرقين حول قضية الرواية الأولى عربيا، ويكاد ينحصر اختلافهم في أسماء بعينها، لعل أظهرها:

رواية غابة الحق/١٨٦٥ لفرنسيس فتح الله المراش، رواية حسن العواقب/١٨٩٩ لزينب فواز، رواية زينب/١٩١٤ لمحمد حسين هيكل، رواية أم حكيم/١٩١٥ لمحمد أحمد التميمي. يراجع كذلك: د. جابر عصفور، فجر الرواية العربية، ريادات مهمشة، القاهرة، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ربيع ١٩٩٨، ج٢، ص٩

نضج المعالجة الروائية بنسبة كبيرة؛ فالكاتب أجاد تقديم شخصية البطل فأظهره بصورة المتردد المفتقر إلى الاستقرار العاطفي والنفسي، وأجاد كذلك في إظهار الطبيعة متفاعلة مع الشخوص، كما أنه لم يبخل بالوقوف قدر الطاقة على أدق التفاصيل التي تسم العمل بالواقعية التي لا شك كانت إحدى ثمار تأثره بالمذهب الواقعي في أثناء بقائه بفرنسا للحصول على درجة الدكتوراه.

عصرية الموضوع المتناول، وجدة الفكرة ذاتها وصدامها لأوساط المتلقين والمثقفين؛ إذ لم يكن الحديث عن قضايا العاطفة أو المرأة مما يمكن لكاتب تناوله أو مما يقبله الوسط الثقافي والاجتماعي وقتذاك؛ خاصة حين يمثل الفكرة أبطال من شريحة دنيا هي طبقة الفلاحين. ولم يكن الاهتمام بالواقع المصري الريفي والمرأة الريفية مما يمكن لكاتب أن يتجرأ على اتخاذه مادة لقصة، وقد اضطر الكاتب نتيجة لذلك كله ونتيجة لعدم اعتراف الوسط الثقافي بالرواية فنا أدبيا إلى نشرها غفلا من اسمه أو اسم النوع الأدبي الذي تنتمي إليه، مكتفيا بعبارة: « مناظر وأخلاق ريفية بقلم مصري فلاح».

خرج هيكل كذلك عن خط التسلية السهل الرخيص برغم أن تيار التسلية كان ما يزال سائدا وله كتابه وقراؤه، وقدم خطوة استباقية جعلت روايته بحق ميلادا للرواية العربية الفنية. ولعل ذلك راجع لكون هيكل رجلا مزدوج الثقافة والفكر؛ فقد جمع بين عمق إحساسه بمجتمعه المصري والتأثر بالثقافة الأوروبية ممثلة في فرنسا وثراء أدبها.

وفي هذه الفترة ظهرت إبداعات أخرى عمقت من معنى الرواية فنيا، وهي الكتابات التي شكلت ما عرف نقديا بالرواية التحليلية «السيكولوجية»؛ من حيث تركيزها على بطل أساسي دون التوزع على شخوص متعددة، وقد تميزت مثل هذه الروايات بأن **بطلها يكاد يكون صورة للمؤلف** ذاته فهو يتخذه ستارا يبث أفكاره من خلاله[1]، وقد شكل هذا التيار جهود كل من «عيسى عبيد

---

(١) السابق، ص ١٣٥. وإن كنا نحترز من ضم عيسى عبيد لهذه الأسماء؛ لندرة أعماله التي قدمها قياسا بنظرائه هنا، زيادة على مشاكل «ثريا» الفنية واختلاط معالم النوع فيها.

ومحمود تيمور ومحمود طاهر لاشين»، ورواياتهم التي جاءت من هذا الباب: «ثريا، ورجب أفندي والأطلال، وحواء بلا آدم».

في هذه الروايات وجد اهتمام ظاهر بتحليل نفسيات الشخوص وتحليل واقعهم الذي يحيونه والذي يعد مرآة للواقع الذي عاشه مثقفو هذه الفترة في ظل الاستعمار، فجاءت هذه الأعمال محاولة لإثبات الشخصية المصرية في الناحية الأدبية كصدى لمحاولة ثورة ١٩١٩م إثبات الشخصية المصرية من الناحية السياسية والسيادية.

وفيما يخص كتاب هذه الروايات فإنهم كانوا كشأن كثيرين في تلك الفترة **مزدوجي الثقافة**، لكنهم لم يتصلوا بالتراث العربي اتصالا يفيدون منه بقدر ما اتصلوا بالرواية الأوروبية ووقفوا منها موقف الإعجاب. ولأجل ذلك لم تنبع رواياتهم من بيئاتهم تماما، رغم محاولاتهم المستميتة في التعلق بواقعهم هم؛ «ولعل ذلك يفسر لنا موقفهم من مشكلة المرأة العربية وتخلفها، فهم لم يحاولوا تصوير وضعها المتخلف، بقدر ما ضاقوا أشد الضيق بهذا الوضع الذي لا يسمح لهم بكتابة روايات كالروايات الغربية التي تظهر فيها المرأة متحررة سافرة تحب في شجاعة وحرية، فنقطة البداية عندهم لم تكن نابعة من موقف المرأة في مجتمعنا، ولكنهم بدأوا بالمرأة الغربية، ثم احتجوا على مجتمعهم الذي لا يقدم لهم النموذج المفضل للمرأة»(١).

وفيما يخص الجوانب الفنية لهذه الروايات فإنها بدت برهانا على أن الرواية **ابتعدت هنا عن مطلق الترفيه إلى غايات اجتماعية** تهدف إلى التبصرة والهجوم الهادئ على سياسات المستعمرين.

كما أنهم اهتموا بتصوير البيئة الشعبية تحديدا؛ إيمانا منهم بأنها الطبقة التي قدمت الأبطال الذين تحملوا العبء الأكبر في ثورة ١٩١٩م، وإن كان حظ

---

(١) السابق، ص ٢٣١.

«لاشين» أوفر من صاحبيه في هذه الناحية؛ حيث بدا أن عبيد وتيمور قد أخفقا في تقديم انطباعهما الخاص عن الواقع المراد تقديمه للقارئ وقدما بدلا منه مجرد محاكاة له بالمعنى الضيق للمحاكاة الذي يقتصر على أن تكون مجرد تدوين لظواهره، وذلك في الوقت الذي بدت فيه «حواء بلا آدم» أكثر فنية من حيث إنها قدمت انطباع «لاشين» عن الواقع لا مطلق التسجيل له، وقد اكتسبت روايته لأجل ذلك تماسكا فنيا لم يتحقق بالقدر ذاته لروايتي صاحبيه.

كما ظهر خلال هذه الفترة تيار ثالث عني بتقديم سيرته الذاتية في صورة رواية، وعلى رأس هؤلاء «المازني، طه حسين، توفيق الحكيم»، وأعمالهم المقصودة هنا هي قصة حياة، الأيام، سجن العمر والسمات التي تجمع كتاب هذا التيار بعد ازدواج ثقافتهم هي أنهم كانوا أكثر انتماء إلى الطبقة الوسطى ميلادا أو منشأ، وهم في ذلك يختلفون عن رواد الرواية التحليلية الذين تعود أصولهم إلى الأتراك الجراكسة أو المهاجرين الشوام.

كما أنهم باستثناء المازني ريفيون نشأوا بالريف وعانوا من التخلف الاجتماعي الذي يعاني منه الريف المصري؛ والنتيجة الحتمية لذلك إحساسهم «بالتناقض بين ظاهر مجتمعهم الذي يحاول أن يلحق بالحضارة الأوروبية المتقدمة، وبين واقعهم المشدود بألف قيد إلى العادات والتقاليد القديمة»[1].

يشتركون كذلك في أن اهتمامهم بالتراث لم يكن بالقدر الذي احتفوا فيه بالثقافة الغربية، «فهم لم يجدوا في الثقافة العربية ما يملأ فراغ نفوسهم، واعتبروها جزءا من عالمهم الذي يرغبون في التخلص منه. واهتموا منها بأفراد معدودين يتميزون بطابعهم الذاتي المتفرد من أمثال ابن الرومي وأبي العلاء والمتنبي، أو بثورتهم على التقاليد مثل أبي نواس وحماد عجرد وبشار و من لف لفهم»[2]، ومن ثم اندفعوا إلى تصور مجتمع مثالي على مثال ما يرون في المجتمع الأوروبي، فقد غدا المجتمع العربي في عيونهم متخلفا مرفوضا.

---

(١) السابق، ص ٢٨٧.
(٢) السابق، ص ٢٨٩.

ومما يعد سمة لهم كذلك جميعا **إحساسهم المفرط بالذات**، وتلك نتيجة أخرى لإحساسهم بتخلف المجتمعات التي يعيشون فيها في وقت يحسون فيه بتميز ثقافتهم واتساعها وازدواج منابعها.

والأثر البادي على نتاجهم الروائي تبعا لهذه الظروف الخاصة والمناخ العام الذي عاشه هؤلاء تمثل في **قلة نتاجهم** «وذلك لاستعلائهم على واقعهم ورفضهم له، وعدم قدرتهم على التعاطف معه، كما أن رواياتهم التي تركوها كانت تتصل اتصالا مباشرا بحياتهم ومشاكلهم الذاتية، بحيث أصبحت هذه الروايات مرتبطة بفن الترجمة الذاتية»(١).

٣/٣/١ مرحلة تأصيل فن الرواية العربية:

(ما بعد الحرب الثانية - الستينيات/١٩٦٧م)

أهم رجالها:

نجيب محفوظ، يحي حقي، عبد الحميد جودة السحار، محمد عبد الحليم عبد الله، إحسان عبد القدوس، يوسف السباعي، محمد أبو المعاطي أبو النجا، عبد الرحمن الشرقاوي، يوسف إدريس وغيرهم.

أبرز سماتها:

تشهد هذه المرحلة **تجرؤ الرواية على دخول جميع مناحي الحياة المصرية** تقريبا، فقد واصل فيها الكتاب تعميق هذا الفن وربطه بالمجتمع العربي على نحو يعبر عن آلامه وآماله.

كما تمثل **كثرة نسبية في أعداد كتابها** واختلافا نسبيا كذلك في تنوع اهتماماتهم بين واقعي ورومانسي، وتعدد الشرائح المجتمعية المتناولة بين طبقة البرجوازيين ومختلف الطبقات الدنيا، وتنوع البيئة بين الريف والحضر.

(١) السابق، ص ٣٠٢.

وكذلك تشهد هذه الفترة **بزوغ نجم الكاتب الكبير «نجيب محفوظ»**، الذي تعد رواياته أصدق تعبير عن المجتمع المصري سياسيا واجتماعيا خلال القرن الماضي، بما تحلى به من شمولية الرؤية وفلسفة الفكرة ونضج المعالجة، وبما أضاف من عوالم جديدة برهنت على صلاحية هذا الفن الأدبي لتناول ضروب شتى من حياة الفرد والمجتمع.

كما بدأت الرواية خلال هذه الفترة تحسن تمثل الاتجاهات الفنية، خاصة الرومانسي والواقعي، واختصاص كتاب بعينهم بكل اتجاه.

فقد أكثر عبد الحليم عبد الله (١٩١٣-١٩٧٠م) من الميل إلى **الاتجاه الرومانسي**، أو **التحليلي الوجداني**، كما يسميه بعض النقاد، فقدم « لقيطة وبعد الغروب وشجرة اللبلاب وغصن الزيتون والبيت الصامت وشمس الخريف والوشاح الأبيض وسكون العاصفة ومن أجل ولدي والجنة العذراء». ومن هذا الباب جاءت أعمال ليوسف السباعي(١٩١٧- ١٩٧٨م) خلال الفترة المذكورة منها: إني راحلة(١٩٥٠م) ورد قلبي (١٩٥٤م).

في حين ألح محفوظ ويوسف إدريس وعبد الرحمن الشرقاوي على **الاتجاه الواقعي**، وأكثروا من الدوران مع المضامين الاجتماعية والسياسية التي مرت بها مصر خلال هذه الفترة، بدءا من معاهدة١٩٣٦م مرورا بحركات الضباط الأحرار وإنهاء الملكية في ١٩٥٢م وما تبعه من إنهاء الإقطاع ودخول الفكر الاشتراكي ثم تأميم القناة وما جره من العدوان الثلاثي ١٩٥٦م، انتهاء بأزمة الجيش ووقوع الهزيمة ١٩٦٧م. وتلك أحداث أعادت تشكيل بنيان المجتمع كما كان فيها إعادة تشكيل الخارطة السياسية التي مر بها الوطن.

وقد قدم محفوظ في هذه الفترة: « الثلاثية (بين القصرين وقصر الشوق والسكرية) والقاهرة الجديدة وخان الخليلي وزقاق المدق وبداية ونهاية». كما قدم إدريس روايته «الحرام»، وقدم الشرقاوي رواياته الثلاثة «الأرض ١٩٥٤م وقلوب خالية ١٩٥٧م والفلاح ١٩٦٨م».

وألح آخرون كالسحار وأبو حديد وباكثير والعريان وعلي الجارم على **الناحية التاريخية**، ملتزمين في ذلك الفنية التي تجعل عملهم بعيدا عن تجربة جرجي زيدان وغيره، وقد قدم الأول «أحمس بطل الاستقلال وأميرة قرطبة وقلعة الأبطال» بين سنتي ١٩٤٣- ١٩٥٤م، وقدم الثاني «المهلهل سيد ربيعة والملك الضليل وزنوبيا وعنترة والوعاء المرمري»، وتقع بين ١٩٤٥- ١٩٥١م، وجميع روايات أبي الحديد هذه يدور حول العصر الجاهلي، بينما اتكأ باكثير على التاريخ الإسلامي خاصة، فقدم «واإسلاماه والثائر الأحمر» في أواخر الأربعينيات من القرن الماضي. في حين ركز العريان على فترتي حكم الأيوبيين والمماليك، ترجمت عنهما روايات ثلاث: «قطر الندى وشجر الدر وعلى باب زويلة»، ورواية رابعة تدور أحداثها زمن حكم بني أمية، وهي «بنت قسطنطين»، وتقع جميعا بين سنتي ١٩٤٥- ١٩٨٤م. ويقدم الجارم سبع روايات تاريخية دارت حول شخصيات تاريخية أدبية، وعرضت لهم عرضا أدبيا، كـ«أبي الطيب المتنبي في روايتي الشاعر الطموح وخاتمة المطاف، والمعتمد بن عباد في شاعر ملك، وأبي فراس الحمداني في فارس بني حمدان، وابن زيدون في هاتف من الأندلس، والوليد بن يزيد بن عبد الملك في مرح الوليد»[(١)]، كما قدم إضافة لهذا: «غادة رشيد والفارس الملثم والسهم المسموم وسيدة القصور».

وثمة خط ثالث حمل على عاتقه التعبير عن الحركة الوطنية وكفاح المصريين ضد المستعمر وسياساته، فيما يعبَّر عنه **برواية النضال الوطني** أو الرواية السياسية، وقد برز في هذا الاتجاه عدد من الأعمال الروائية في هذه الفترة منها رواية «الشوارع الخلفية» لعبد الرحمن الشرقاوي، ورواية «قصة حب» ليوسف إدريس، ورواية «في بيتنا رجل» لإحسان عبد القدوس، وذلك إضافة إلى عدد من الأعمال الروائية التي دخلت من باب التيار الاجتماعي؛ فمثل هذه الروايات لم ينفك كذلك عن تناول المضامين السياسية أو آثارها على المجتمع المصري، كأعمال محفوظ مثلا.

وخط روائي أخير شهدته هذه الفترة عرف لدى النقاد باسم **الرواية التعبيرية**، وتزعمه «نجيب محفوظ» بعدد من الروايات كتب بنهاية هذه الفترة

---

(١) د. شفيع السيد، اتجاهات الرواية العربية في مصر، ص٤٨.

المذكورة، منها «اللص والكلاب والسمان والخريف والطريق والشحاذ وثرثرة فوق النيل وميرامار».

والتعبيرية مذهب يرتبط بالواقع لكنها تختلف عن الواقعية في أنها لا تمثل الواقع، كما أن الكاتب التعبيري«لا يلتزم بالعلاقات الطبيعية التي يقرها منطق الواقع بين الأشياء، ولا يعنى كثيرا بالمجالين الزماني والمكاني للأحداث الروائية، على نحو ما يعنى بهما الكاتب الواقعي الذي يستحيل قلمه في كثير من الأحيان آلة تصوير دقيقة تلتقط أصغر المشاهد وأدق التفصيلات»[١].

إن دور الواقع هنا متمثل في أنه يمنح الكاتب الفكرة، ثم يبتعد، ليلتقطها الكاتب ويفلسفها معبرا عنها هي لا عن الواقع الذي أمده بها مباشرة، لكنه يظل مع ذلك بعيدا عن مجال الخيال الأسطوري البعيد أو مجال الرواية الذهنية الفلسفية إذ يظل على مسافة من هذا الواقع موصولا به على نحو ما.

والأمر الأكثر أهمية في مثل هذه الروايات هو الفكرة لا تنميق الشخوص وترتيب الزمان والمكان لها، فهي «لا تعنى بتقديم بيئة مفصلة للبيئة أو الأحداث، ولا تهتم برصد أطوار الشخصية والكشف عن أبعادها، وإنما تسعى إلى خدمة الفكرة وإبرازها بوسائل مختلفة قد يتنافى بعضها مع الواقع»[٢]، ومن هذه الوسائل الخادمة للفكرة «الرمز» ويعد أوفى هذه الأدوات الفنية عبر استخدام الشخصية الرمز والصورة الرامزة للتعبير والإيماء الذي عليه مدار العمل في مثل هذه الروايات، لا التقرير والمباشرة، ومنها تقنية «تيار الوعي» التي يستخرج بها الكاتب بواطن الشخوص ويبين عن مسارها وأفكارها بما يبرهن في النهاية على الأفكار التي تعبر عنها الرواية. ومنها توظيف «الحلم»، واكتناز السرد باعتماد الإيجاز والحذف... وأكثر هذه الفنيات مناسب لفكرة التعبير والإيماء لا التصريح والمباشرة.

---

(١) السابق، ص ٢٢٦.

(٢) السابق، ص ٢٤٣.

٤/٣/١ مرحلة التجريب وظهور الرواية الجديدة:

(جيل الستينيات والسبعينيات)

أهم رجالها:

من جيل الستينيات: جمال الغيطاني، يوسف القعيد، صنع الله إبراهيم، إبراهيم أصلان، عبد الحكيم قاسم، بهاء طاهر، محمد البساطي، يوسف الشاروني، مجيد طوبيا، يحيى الطاهر عبد الله، والطيب صالح، وغادة السمان، وزكريا تامر، وعبد الرحمن منيف، وحنا مينة.. **ومن جيل السبعينيات:** محمود الورداني، إبراهيم عبد المجيد، نعمات البحيري، ومحمد عبد السلام العمري، محمود عوض عبد العال، محمد المنسي قنديل، يوسف أبو رية، فتحي إمبابي، سلوى بكر، هالة البدري، أحمد الشيخ، عبد الفتاح رزق، علاء الديب، فتحي غانم، محمد جبريل، محمد جلال، محمد مستجاب، هويدا صالح، مصطفى نصر، إبراهيم الكوني، عبد الحميد بن هدوقة، مؤنس الرزاز، تيسير سبول..

مناخها وأبرز سماتها:

يعد هذا الجيل جيلا متميزا بدايةً للظروف التي عاشها من **مرارة الهزيمة النفسية** التي ترتبت على الهزيمة العسكرية «النكسة» التي لم تكن متوقعة؛ خاصة بعد خروج البلاد من ثورة إلى حكم جمهوري إلى تأميم إلى آمال في بناء الوطن وأوهام عن مستقبل مشرق ومدى متسع ستتحرك فيه البلاد إقليميا وعالميا على المستوي السياسي والعسكري.

ويبدو أن الجيل استيقظ ليجد الهزيمة تعسكر في كل مكان وتبدد الأحلام العريضة في بناء الدولة الحديثة بعد أن فرغت البلاد من مشاكلها مع معوقاتها الأساسية متمثلة في الملكية والإقطاع والمستعمر والتدخلات الخارجية بصورها المتعددة.

كما يأتي اختلاف هذا الجيل وتميزه نتيجة تطورات أخرى لحقت بالمجتمع؛ فقد بدا المجتمع آنذاك يخطو خطواته نحو **الانفتاح على الآخر** نتيجة للتطورات التي لحقت بالعالم في المجال التكنولوجي وسبل الاتصالات.

يضاف إلى هذه الأسباب الاجتماعية والسياسية سبب آخر ذاتي يرتد إلى الجيل نفسه، وهو تعلق هذا الجيل **بالتمرد** على السائد ونبذ المألوف نتيجة للشك في كل مكونات مجتمعهم سياسة وفكرا وأدبا.

على أننا لا ننفي في هذا السياق التأثر بحركات التطور والتجديد التي مرت بها الرواية العالمية، خاصة في فرنسا، والتطلُّع إلى العبور بالرواية المصرية نحو أفق يتوازى مع آفاق هذه الحركات في آداب أمم أخرى.

ومن هنا تحتم على الكتاب البحث عن كيفية تعبير جديدة تكافئ كل هذه المستحدثات وتعبر عن آلام هذا الجيل وآماله للعبور نحو الجديد؛ وإن بدا هذا الجديد مجهولا. ولأجل ذلك يظهر مصطلح متاخم لتلك الفترة ليعبر عن سعي الكتاب في البحث عن طرق جديدة على مستوى التعبير وعلى مستوى المضمون الاجتماعي، وهو مصطلح «التجريب».

وبهذا المصطلح ظهر ما عرف في النقد الروائي العربي بتيار «الرواية الجديدة»، وهو وصف يطلقه النقد الروائي تسمية لهذه الفترة من عمر الرواية العربية والمصرية خاصة بدءا من فترة الستينيات مرورا بالعقود التالية التي شهدت طفرة جديدة في الإبداع الروائي العربي، وهو خط يتوازى مع منجزات الرواية الغربية والتي تبلورت في خمسينيات القرن المنصرم تحت مسمى الرواية الجديدة أيضا «Le Nouveau Roman».

ومن خلال التجريب وتحت اتجاه الرواية الجديدة كانت جهود روائية كثيرة حاولت خط طرق سردية جديدة مختلفة عن طرائق السرد المتوارثة، فقدم روائيو هذه الفترة أطرا جديدة نشأت عن إعادة النظر في عدد من مبادئ الرواية التقليدية كمبدأ «الإيهام بالواقعية» ومبدأ «الحبكة» ومبدأ «الراوي المهيمن كلي المعرفة»، ثم في

العناصر المشكلة للعمل الروائي، بحيث غدت بعض العناصر مقدمة في الاهتمام عن غيرها من تلك التي احتفت بها الرواية التقليدية كثيرا، فكان الاهتمام بتجزيء الزمن، وحشد الأحداث المفتتة براهين حول الفكرة على حساب إقصاء الشخصية المحورية وتغييب الحدث الكامل. كما نشأت ثانيًا عن تعميق الاعتماد على تقنيات فنية بعينها، بحيث تأتي الرواية كلا ضمن هذا التكنيك أو ذاك، بعد أن كان يغلب اعتماده على نحو جزئي وفي سياقات بعينها [١].

وكلٌّ حمل على عاتقه التعبير قدر الاستطاعة بطرق تغاير كثيرا مما كان سائدا، واضعا نصب عينيه تجارب الأجيال السابقة ليتخطاها إلى ما هو أبعد منها إبداعا، أو ليستعين بتقنياتها مع تعديلها بما يتفق وطريقته في التجريب والإبداع، وبرغم أن هذه الجهود في أكثرها تتسم بالفردية الذاتية، حيث بدا أن كل كاتب يمثل في جيله اتجاها، فإن «التجريب» كان بمنزلة اتفاق ضمني تضافرت به هذه الجهود ومثلت جميعا تيارا تجديديا في جسد الرواية العربية، بما يجعل من لفظ «التجريب» مصطلحا يصح إطلاقه على كتابات هذه الفترة، وهو اصطلاح اتسع ليُدخل تحته عددا من التقنيات والظواهر التي أتاحها اختلاف الرؤية لعدد من مبادئ الرواية التقليدية السالف ذكرها. ثم ليفيد بوجه عام من منجزات العلوم التجريبية، وطرائق الفنون الإنسانية الأخرى كفنون المسرح والسينما والرسم والنحت وغيرها.

وبالجملة فإن الرواية في هذه الفترة في حوارها الواقع اختلفت واقعيتها عن الواقعية التي كانت سائدة قبل ظروف النكسة، وقد كانت الرواية قبل هذه الإبان قد استوت على سوقها وغدت فنا رائجا يجتذب كتابه وقراءه على السواء، ومن ثم فإن ما يبدو أن الرواية قد فعلته خلال هذه المرحلة هو أنهاأعادت تقييم مسارها لتقدم أسلوبا جديدا في التقديم وتعاملا مختلفا في النظر إلى بنيتها وعناصرها بل وحتى في قالبها. ويمكن تبين أظهر الخطوط الروائية التي ألح عليها روائيو هذه الفترة خاصة روادها فيما يأتي:

---

(١) يراجع: د. حامد الشيمي، بناء الرواية الجديدة في مصر، دراسة في تفكك السرد وتماسك الدلالة، رسالة مخطوطة بمكتبة دار العلوم القاهرة.

العـودة إلى الـتراث للتعبـير بـه عـن الواقـع المعيـش عـبر الترميـز بـه إلى هـذا الواقـع؛ نتيجـة لظـروف المرحلـة ومـا عانـاه كتابهـا مـن القمـع والبطـش. وعـلى رأس هـذا الخـط جـمال الغيطـاني برواياتـه «الزينـي بـركات والزويل وكتـاب التجليـات ورسـالة في الصبابة والوجـد»، ومـن كتابـه كذلـك محسـن يونـس ويوسـف أبـو ريـة.

التعبـير المبـاشر عـن أزمـة الفـرد مـن النظـام الحاكـم والمجتمـع الفاسـد وأزمـة المثقـف منـه، وعـلى رأس هـذا الخـط صنـع اللـه إبراهيـم برواياتـه « نجمـة أغسـطس وذات واللجنـة وأمـري كان لي». ويوسـف القعيـد برواياتـه، ومنهـا: «الحـرب في بر مصر، يحـدث في مـصر الآن».

اللجـوء إلى ألـوان التعبـير الشـعبي مـن الخرافـات والأسـاطير والمواويـل والحكايـات الفلكولوريـة وتوظيفهـا في تقديـم صـورة عـن المجتمـع الحـالي، كـما عنـد يحيـى الطاهر عبـد اللـه في «الطـوق والأسـورة» وعبـد الحكيـم قاسـم في «أيام الإنسـان السـبعة» مثلا.

التعبـير عـن أزمـة الفرد مـن الأحـوال الاقتصاديـة المتردية وبـزوغ نجـم دول البترول كقـوى اقتصاديـة غـير مسـتغلة بـين العـرب، ويتجـلى ذلـك مثـلا في روايـة «بيـع نفـس بشريـة» لمحمـد المنـسي قنديل.

ظهـور خـط الواقعيـة السـحرية الذي تـذوب فيـه الفواصل بـين الواقعـي والفانتازي، وتمثلـه مثـلا «بيـت الياسـمين» لإبراهيـم عبـد المجيـد، كـما تمثلـه بعـض كتابـات إدوار الخـراط وبـدر الديـب وسـعيد الكفـراوي.

وأكـثر روايـات هـذه الفـترة تميـل إلى تصويـر الواقـع المـصري بمفاسـده الاجتماعيـة، وتهجـم دونمـا مواربـة عـلى أزمـات الطبقـات والشرائـح الاجتماعيـة المنسـحقة وملاحقتهـا في الريـف والأزقـة الشـعبية.

كـما تـبرز نغمـة السـخرية في أثنـاء التنـاول، كـرد فعـل طبيعـي للمـرارة التـي يحسـها الكاتـب مـن جـراء انقـلاب كثـير مـن موازيـن المجتمـع وتناقضـات مكوناتـه.

٥/٣/١ الرواية المعاصرة:

(الثمانينيات - اليوم).

أهم رجالها:

سمير ندا، أحمد أبو خنيجر، أشرف الخمايسي، حمدي البطران، عزت القمحاوي، فؤاد قنديل، خيري عبد الجواد، مصطفى الأسمر، محمد طلبة الغريب، ربيع الصبروت، رضوى عاشور، ميرال الطحاوي.

أبرز سماتها:

عمقت روايات الأجيال التالية إلى يومنا هذا من المسار الذي اتخذته رواية جيل الستينيات وما بعده، وهو المسار الذي سبق أن قررنا أنه يغاير ما كان سائدا على مستوى الشكل وعلى مستوى التعبير عن الواقع، أو على صعيد السياق الاجتماعي والفني. والذي يعبر عنه بعضهم بالواقعية الجديدة أو الحساسية الجديدة.

وقد كفل ذلك نضج الرؤية التي تبناها الروائيون بعد أن مرت الرواية بمراحلها هذه جميعا، وذلك في المستوى العام، دون أن ينفي ذلك تفاوت المبدعين فيما بينهم بشأن الرؤية ومدى نضجها، ثم اتساع رقعة الرواية العربية لتعم الأقطار العربية جميعا.

ولأجل ذلك وجدنا **تعميق خط استلهام الموروث** والاستعانة به في التعبير عن آلام الفرد المعاصر مستخدما وبجرأة كبيرة تذلل محتوياته وتعبدها للإفصاح عن أمور راهنة، وهي سمة تنضح بها أعمال خيري عبد الجواد خاصة في: «كتاب التوهمات والعاشق والمعشوق»، ولدى مصطفى الأسمر في روايتيه «جديد الجديد والغالب والمغلوب» على سبيل المثال.

ورأينا **الأزمات الطاحنة التي يمر بها المثقف** في أعمال سمير ندا لا سيما روايته «وقائع استشهاد إسماعيل النوحي»، وربيع الصبروت في «ضوء بعيد في العتمة»، وعزت القمحاوي في «غرفة ترى النيل»، ومحمد طلبة الغريب في «خط ثابت طويل» وعصام راسم فهمي في «الحكروب».

ورأينا **خط الواقعية السحرية** والخلط بين الواقعي والخيالي يتبدى على نحو أبعد من استعانة رواية الستينيات به، خاصة لدى خيري عبد الجواد في «الجني» وأحمد أبو خنيجر في «نجع السلعوة» وفؤاد قنديل في «روح محبات» وعزت القمحاوي في «مدينة اللذة».

والمحتوى الرمزي كما في «الأحمر العجوز» لحسين عبد البصير، و «السامري» لممدوح عبد الستار، و «الصنم» لأشرف الخمايسي.

وكذلك وجدنا **الاحتفاء بالشعبي والريفي** كما في «قبض الريح والجبل الشرقي «لشحاتة عزيز، و «خور الجمال» لأبي خنيجر و «الحكروب» لعصام راسم فهمي و «عقد الحزون» لخالد إسماعيل.

كما أكثرت الرواية في هذه الفترة من **اعتماد تقنية تيار الوعي** عبر آلياته جميعا من المنولوج والمناجاة والحلم، بما جعل التقنية تتحكم في بناء الرواية جميعا وتحد لها الإطار الذي جاءت فيه، ومن نماذجه «خط ثابت طويل» لطلبة الغريب، و «إسماعيل النوحي» لسمير ندا و «محطة السكة الحديد» لإدوار الخراط، و «السامري» لممدوح عبد الستار و «دارية» لسحر الموجي.

كما استحدثت روايات هذا الجيل **أطرا جديدة** تصب فيها القالب الروائي، فكان إطار «التجاور» الذي يسمح للكاتب برصد لقطات روائية مفككة لا تترابط فيما بينها سببيا، ومن هذا الباب جاءت رواية «محب» لعبد الفتاح الجمل، ورواية «ذات» لصنع الله إبراهيم «عقد الحزون» لخالد إسماعيل و «القرين» لسليمان فياض، و «الصنم» لأشرف الخمايسي.

كما رأينا **اعتماد الأصوات** بشكل سافر حتى لتروى الرواية جميعا من خلاله فيوسم السرد بالتكرار ولا يتم بناء الرواية ولا تستكمل تفاصيلها إلا باستماع القارئ لكل صوت يروي الحدث من منظوره ويستكمل بروايته جزءا من تفاصيل الحدث الرئيسي، وقد أكثر من الاعتماد على هذه التقنية أحمد أبو خنيجر في روايتيه «نجع السلعوة وخور الجمال»، وكذا منى الشيمي في «الأراولا» وعلي عيد في «أيام الأسى والمرح».

وفي أكثر هذه الأعمال تجلت السمات الفنية التي تميزت بها روايات ما بعد ١٩٦٧م جميعا من **التركيز على الطبقات المهمشة**، ثم **مداومة التجريب** التي تجعل من كل عمل تقريبا تجربة جديدة على مستوى الشكل والمضمون والتقنية.

وإذا كانت الرواية قد سمحت لنفسها بالانفتاح على منجزات الفنون الإنسانية الأخرى في معرفتها بالإنسان وطرق تعبيرها عنه، فإنها على ما يبدو قد مضت في هذا الطريق في مرحلة تالية فلم تبخل على نفسها أن تفيد من العلوم المادية الأخرى فتذلل من منجزاتها ما يستطيع خطابها الروائي أن يفي به لمستحدثات العصر وإيقاع اللحظة المتسارع وثورة التقدم التكنولوجي الهائل خاصة في جانب الاتصال الذي كفل تقاربا هائلا بين الأجناس البشرية.

ولأجل ذلك وجدنا ميل الأسلوب حال العرض إلى الأسلوب العلمي الذي يتوخى الدقة العلمية ويعتمد لغة الأرقام والنسب؛ ولعل ميل الكتاب إلى **تهجين الأسلوب الروائي** بهذه الروح العلمية ناشئ عن ميل إلى إيهام بالدقة ورغبة في زيادة حجم التفاعل مع المتلقي، ومن هنا حوت روايات هذه الفترة أو أكثرها العناوين الداخلية الجانبية والرسوم والجداول وشاع فيها النفس التوثيقي للمعلومة عبر ذكر مخطوطات أو إثبات نشرات الصفحات التي أفاد منها بطل الرواية أو نحو هذا وغيره من أمور جاءت بها تجارب «يوسف القعيد ومصطفى الأسمر وخيري عبد الجواد وحمدي البطران وسمير ندا» وغيرهم.

تلك كانت أظهر التيارات التي اجتذبت تجارب كتاب الرواية وأهم الخصائص التي تجلت خلالها عبر هذه المراحل. والأمر الذي نريد أن ننوه بشأنه في ختام هذه المحطة من محطات هذه الدراسة هو أن السطور السابقة لم تطلب التأريخ المفصل لهذه المراحل وتعقب جميع تيارات الإبداع الروائي، فذلك مما تضيق عنه غاياتها، وإن كان لها أن تطمئن إلى استعياب أكثرها والوقوف على أهمها بما تظهر معه هذه المراحل حلقات مترابطة تؤرخ باجتماعها لهذا الفن في بيئته العربية.

أهم مصادر المبحث ومراجعه

أولًا: الروايات الآتية:

- الطهطاوي، مواقع الأفلاك في وقائع تليماك
- محمد حسين هيكل، زينب
- محمود طاهر لاشين، حواء بلا آدم
- توفيق الحيكم، سجن العمر
- نجيب محفوظ، قصر الشوق
- محمد عبد الحليم عبد الله، شجرة اللبلاب
- يوسف السباعي، رد قلبي
- علي أحمد باكثير، وإسلاماه
- عبد الرحمن الشرقاوي، الأرض
- بهاء طاهر، أنا الملك جئت
- سمير ندا، وقائع استشهاد إسماعيل النوحي
- أحمد أبو خنيجر، خور الجمال

ثانيًا: المراجع الدراسية الآتية:

- د. أحمد هيكل، تطور الأدب الحديث في مصر من أعقاب ثورة ١٩١٩م إلى قيام الحرب الكبرى الثانية، القاهرة، دار غريب، ٢٠١٠م.
- د. حامد الشيمي، بناء الرواية الجديدة في مصر، دراسة في تفكك السرد وتماسك الدلالة، رسالة مخطوطة بمكتبة دار العلوم القاهرة.
- ديفيد لودج، الفن الروائي، ترجمة ماهر البطوطي، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، ط١، ٢٠٠٢م
- د. سيزا قاسم، بناء الرواية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، ٢٠٠٤م.
- د. شفيع السيد، اتجاهات الرواية العربية في مصر منذ الحرب العالمية الثانية إلى سنة ١٩٦٧م، القاهرة، دار الفكر العربي، ط٣، ١٩٩٦م.
- د. عبد المحسن طه بدر، تطور الرواية العربية الحديثة في مصر(١٨٧٠-١٩٣٨م)، القاهرة، دار المعارف، ط٥، ١٩٩٢م.
- د. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، ١٩٩٨م.
- محمود تيمور، مشكلات اللغة العربية، القاهرة، مكتبة الآداب ومطبعتها بالجماميز، ط١، ١٩٥٦م.
- د. مراد عبد الرحمن مبروك، بناء الزمن في الرواية المعاصرة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م.
- د. لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، لبنان ناشرون، ط١، ٢٠٠٢م.

المبحث الثاني:

القصة القصيرة (short story)

١/٢ المفهوم وعناصر البناء:

في حد القصة القصيرة يمكن الاستئناس بداية بتصور بعض كتابها لها؛ حيث يراها هـ.ج.ويلز: «قطعة وصورة قصيرة يمكن قراءتها في نصف ساعة» ويلح إدجار آلن بو على عامل القصر وزمن القراءة كذلك حين يرى أنها« عمل روائي نثري يستدعي لقراءته المستأنية نصف ساعة أو ساعتين» في حين يدخل أنطون تشيخوف إلى عالمها مدخلا آخر فيذكر أن:« القصة القصيرة يجب ألا تكون لها بداية أو نهاية» ويشير تعريف أخير لجاك لندن إلى أن القصة القصيرة:« يجب أن تكون متماسكة إلى درجة عالية في الارتباط بين الحدث والحياة، مثيرة ومشوقة»[(١)].

ولا يخفى على دارس أن مثل هذه العبارات السابقة لا تنهض تعريفا يحد نوعا أدبيا، وأن قصاراها أن تكون تصورا أو انطباعا من أصحابها تجاه لون أدبي يمارسونه. على أنه من الحق كذلك أن يقال: إن مهمة وضع تعريف علمي للقصة القصيرة هي من الصعوبة بمكان إلى الحد الذي يقرر معه ناقد وقف قلمه تقريبا لخدمة القصة القصيرة أن «محاولة تعريف القصة القصيرة تعريفا جامعا مانعا لا تكلل بالنجاح...حتى إن بعض النقاد يرون أن هذا التعريف الجامع المانع هدف لم يتيسر بلوغه بعد»[(٢)].

---

(١) راجع في هذا الصدد د. سيد النساج، القصة القصيرة، القاهرة، دار المعارف، ١٩٧٧م، ص١٢.

(٢) السابق، ص ١٣.

ويزيد دكتور النساج سببا آخر حين يشير إلى « أن التحديد أو التعريف غالبا ما يسقط ألوانا من النماذج ليشمل ألوانا أخرى. كما أنه يتأثر باختلاف وجهات النظر. ومن ثم فإن أي تعريف لا يأتي ملائما كل القصص»[1].

على أنه يمكن التعويل على بعض معجمات المصطلح النقدي، وفيها نجد أن القصة القصيرة: «سرد قصصي قصير نسبيًا (يقل عن عشرة آلاف كلمة) يهدف إلى إحداث تأثير مفرد مهيمن ويمتلك عناصر الدراما. وفي أغلب الأحوال تركز القصة القصيرة على شخصية واحدة في موقف واحد في لحظة واحدة. وحتى إذا لم تتحقق هذه الشروط فلا بد أن تكون الوحدة هي المبدأ الموجه لها. والكثير من القصص القصيرة يتكون من شخصية (أو مجموعة من الشخصيات) تقدم في مواجهة خلفية أو وضع، وتنغمس خلال الفعل الذهني أو الفيزيائي في موقف. وهذا الصراع الدرامي أي اصطدام قوى متضادة ماثل في قلب الكثير من القصص القصيرة الممتازة»[2].

ويمكن لنا أن نبتعد عن هذا التحديد (١٠,٠٠٠ كلمة) الذي يحاول أن يصنع معيارا لمبدأ القصر والتكثيف في القصة بحسبانه المبدأ الأشهر في بنائها والذي اكتسبت هي اسمها منه، فهو وإن كانت غايته حميدة بمحاولة تقنين المسألة وإكسابها صبغة علمية فإنه لا يستقيم ومرونة الأدب التي عليها أو التي ينبغي أن يكون عليها.

ويمكن القول في مقام تقريب ذلك الفن من الأذهان لا في سياق حده حدا جامعا مانعا: إن القصة القصيرة: فن نثري قصصي قصير، يعنى بتقديم قطاع عرضي من الحياة تقديما مكثفا مركزا، وذلك بسرد موقف واحد ما أو تصوير شعور إنساني ما تجاه قضية بعينها، بهدف إشراك القارئ فيها، مع إحداث متعة جمالية.

كما يمكن بناء التعريف كذلك على العناصر المتشكلة منها القصة القصيرة وخصوصية تعامل هذا الفن معها، فنقول:

---

(١) السابق، الصفحة نفسها.

(٢) إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية،، تونس، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، ١٩٨٦م. ص ٢٧٥.

القصة لون قصصي قصير، ينهض على تقديم عاطفة منفردة أو سوق فكرة واحدة، تسعى بها شخصية واحدة غالبا، من خلال وقائع وأحداث تتصاعد حتى تتعقد ثم تصل إلى حل، وأنها تقدم ذلك من خلال التركيز البنائي والتكثيف الدلالي اللذين يكفلهما وعي الكاتب بالإطارين الزماني والمكاني ومدى ما ينبغي أن يكونا عليه من التحديد والقصر.

ولعل في إلقاء الضوء على العناصر التي تنهض عليها القصة ما يزيد هذه الأمور النظرية وضوحا:

العناصر

برغم اشتراك كل من الرواية والقصة القصيرة في هذه العناصر فإنه يمكن إفراد كل منهما بحديث من حيث تختلف القصة عن الرواية في نسب حضور هذه العناصر داخلها وفي كيفية توظيف القصة إياها. ومن ثم تتغيا الوقفة في هذا السياق جلاء عناصر البناء كما توظفها القصة القصيرة دون استرسال في ماهية هذه العناصر؛ **فتلك غاية أدركناها آنفا بوقوفنا عليها من بناء الرواية خلال المبحث السابق:**

٢/١/١ الحدث:

تقدم أنه هو الفعل الذي تقوم به الشخصية، وهو الذي تنهض القصة غالبا عليه لأنه هو الذي ينزل الفكرة المعنية بها القصة على أرض موازية للواقع من خلال التفاصيل التي تعيشها شخصية القصة.

ولأن القصة القصيرة مبنية على مبدأ الوحدة (وحدة الدافع ووحدة الهدف ووحدة الحدث ووحدة الانطباع) فهي لذلك لا تحوي الكثير من الأحداث؛ بل تكاد تقتصر من بين حوادث حياتية كثيرة على حادثة بعينها، يتناولها القاص ويركز تفكيره عليها ويحسن التعبير عنها كي تبرز قضيته أو المشاعر المعنية بها قصته، وكأنما يستعيض عن ترك التفاصيل بحسن التمثل وتعميق الأثر في المتلقي.

إن الحدث هاهنا مصفى من كل ما عسى أن يعد تطويلا، والميزان الذي نقيس إليه التزيد قوامه أن كل ما لا يسهم في جلاء الفكرة مكثفة مركزة يعد حشوا زائدا حتى ولو كان عنصرا واحد أو لفظة واحدة. التزيد هاهنا لا يقاس بالكم بقدر ما يقدر وفق الكيف: كيف يمكن التعبير عن هذه الفكرة في تكثيف دلالي وتركيز رؤيوي. ودون ذلك وعي الكاتب بخصوصية الإطار الذي يبدع فيه وحساسيته تجاه أية زيادة في الحيز أو اللغة.

هذا أهم ما ينبغي للقاص مراعاته من الحدث داخل إطار القصة القصيرة؛ ثم ينبغي أن يتحلى الحدث عبر **تفاصيله بالتشويق** الذي هو سمة للقص عامة؛ فبيِّنٌ أن افتقاد التشويق في مرحلة ما هو افتقاد للقارئ ساعة يحل الملل محل الإثارة والإمتاع.

٢/١/٢ الشخصية:

للقصة القصيرة تعاملها الخاص كذلك مع الشخصية؛ وهو تعامل نابع كذلك من خصوصية قالب القصة القصيرة الذي يفترض التركيز والتكثيف؛ وعليه فإن الشخصية في القصة لا تطالب الكاتب بأن يقف على جميع ما يتعلق بها من صفاتها واسمها ووظيفتها ودورها في أسرتها ومجتمعها ونحو هذا إلا بالقدر الذي يخدم القصة ولا يخرج في الوقت ذاته عن مبدأ التركيز، وما ذاك إلا أن القصة تقدم قطاعا عرضيا من حياة الشخصية فكذلك يحسن أن تهتم بعدد محدود من الصفات التي تجلي هذا القطاع، وليس ثمة حاجة إلى سرد بقية ما تتحلى به الشخصية مما لا يخدم هذا القطاع؛ كما أنه ليس من غاياتها في المقام الأول إحكام نحت الشخوص وصقلها وإقناع القارئ بها، إذ تتكئ عملية إقناع القارئ هنا على أمور أخرى من أهمها تعميق الفكرة وتركيز الرؤية وبلوغ الأثر.

وهي في ذلك تختلف عن الرواية التي تمتد مع حياة الشخوص ومن ثم تحتاج إلى الدوران حول الشخصية لصقلها وإقناع القارئ بها.

ويحسن **أن يمنح الكاتب حدثه مهمة تقديم ملامح الشخصية**، مبتعدا قدر المستطاع عن التقديم لها والوقوف بطريقة التحليل النظري على تعريف القارئ بها؛ فمن خلال الحدث وتفاصيله سيتعرف القارئ صفات شخصيته النفسية والحسية كذلك بالقدر الذي تحتاج إليه الفكرة للظهور.

٣/١/٢ الزمان:

للزمن في القصة القصيرة خصوصيته المرهفة؛ فهو المسئول عن حفظ قالبها وهو ما تسبب في نعتها بالقصر، وقد تبين مما سبق أن القصة القصيرة لحظة زمنية واحدة وحادثة حياتية بعينها قد تكون موقفا أو مشهدا أو صورة ما، وأنها مهمومة بما هو جزئي خاص لا بما هو كلي شامل.

ومن هنا كان الزمن داخل القصة القصيرة **محكوما محدودا** لا امتداد له ولا استرسال معه، وإذا لم يكن ثمة محيد عن شيء من التفصيل والاسترسال فإن أمام الكاتب هنا عددا من **تقنيات وفنيات يتوسل بها على السيطرة على الزمن** الذي يأبى إلا أن يستطرد ويسترسل؛ كتقنية تيار الوعي وتقنية الارتداد/ الفلاش باك ودائرية القص ونحو ذلك.

٤/١/٢ المكان:

يتسلط مبدأ الواحدية على عنصر المكان كذلك؛ فهو **واحد** لا متعدد، **ومحدود** لا متسع، إن المكان مشدود إلى الحدث أو اللحظة الزمنية المعنية بها القصة دون المبالغة في الدوران حوله بالوصف المفصل لتخومه أو الخوض في تحديد جميع أركانه وغير ذلك مما قد تكون لحظة القصة في غنى عنه.

وتحقيق هذه الغاية لا يعارض أن يقدم الإطار المكاني للقصة مقبولا مقنعا للقارئ، فلسنا في مقام تزيين أمر إهمال عنصر المكان لحساب الحدث أو لتحقيق القصر؛ بل يمكن للكاتب الوفاء بالأمرين معا إذا ما ترك المكان مشدودا بحدث القصة لا كيانا مستقلا داخلها؛ والمكان بهذا الطرح لن يلح على الكاتب

في أن يفرده بحديث يأتي على أبعاده جميعا، بل سترد أكثر ملامحه مبثوثة في تضاعيف الحدث، وسيكون معينا على إبرازه دون أن يثقله ويمزق وحدته.

٥/١/٢ اللغة:

واللغة هي الأداة التي تنهض بمهمة إظهار معنى التركيز والتكثيف الذي عليه جملة عناصر القصة، **فهي** النسيج المعبر عن **قصر الزمن وتركيز الرؤية وتكثيف** الدلالة، ودورها في إظهار ذلك أو تفويته كبير؛ فما أسوأ أن يفقه الكاتب ما عليه خصوصية بناء القصة من القصر والتركيز، ثم لا تسعفه لغته المثقلة بالحشو والتزيد والتكلف في ترجمة هذه الخصوصية واقعا محسوسا نحسه نحن حين نقرأ قصته!

وأمر آخر بشأن لغة القصة القصيرة، وهو متعلق بشاعرية هذه اللغة، ومدى رهافتها في تصوير المشهد أو التعبير عن الموقف، وهو أمر تحتاج إليه القصة القصيرة على نحو خاص من حيث إنها بناء مشحون بالعاطفة مفعم بالدلالة؛ فمع التركيز والقصر وجب أن تستعيض اللغة بالتكثيف والإيحاء والاختيار المقنن للفظة الموحية دلاليا الرشيقة لغويا، وما ذاك إلا لأن القصة القصيرة تقترب من القصيدة وتؤدي مهمتها «من حيث الصور النفسية، والأحاسيس، والإحكام، والدقة في انتقاء الألفاظ، والحرص على نوعية التشبيهات والأوصاف»[1].

وكل أولئك أمارات أسلوبية دلالية تتحلى بها لغة القصة كي تتحمل نصيبها هي الأخرى من الوفاء لهذا البناء بالقصر.

وأما أمور السلامة اللغوية وازدواجية اللغة بين الفصحى والعامية فقد سبقت الاستفاضة فيها حين كانت الوقفة أمام عناصر بناء الرواية؛ وتلك أمور يستوي فيها هذان الفنان بلا اختلاف فلم تكن ثمة حاجة إلى التكرار

(١) د. النساج، القصة القصيرة،(مرجع سابق) ص ١٧.

٢/٢ خصائص النوع

١/٢/٢ القصر والتكثيف:

يعد القصر أهم خصائص هذا النوع، وهي به سميت، ولذا فإن بعض التعريفات التي حاولت أن تعرف بالقصة دخلت إلى عالمها من هذا الباب فرأى بعضهم أنها «تقرأ في جلسة واحدة»، وحدها آخرون «بعدد الكلمات».

وحقيقة القصر في القصة القصيرة مبعثها عنصر الزمن لا كم الصفحات أو مدى الدقائق التي تقرأ خلالها؛ وإن كان هذان أمرين لازمين لقضية القصر متحققين بتحققه.

وهو لأجل ذلك أمر مستتر في القصة يسكن جوهرها ويحدد قالبها لا ظاهر يمكننا تشذيبه بالقص، ومن ثم فنحن حين نفرق بين الرواية والقصة على مبدأ القصر فذلك ينفي إمكان ضغط الأولى لنحصل على الثانية أو مط الثانية لنحصل على الأولى دون إحداث خلل في البناء أو الخلط الشائه بين نوعين أدبيين؛ لأن الأمر متعلق باختلاف الوعاء الزمني بينهما لا باختلاف أمور الكم.

وبالتركيز والقصر يتمكن الكاتب من الإمساك بهذه اللحظة الزمنية أو الحادثة المنفردة وإمكان التعبير عنها وبه كذلك يتمكن من تحقيق الأثر الجمالي دون أن تنال منه الترهلات هنا وهناك، وجذب انتباه القارئ للمتابعة حتى «لتقرأ في جلسة واحدة».

٢/٢/٢ الوحدة:

قد تقترب هذه الخصيصة من الخصيصة السابقة وهي «القصر»؛ على أنها تختلف عنها من حيث يتعلق القصر بأحد عناصرها وهو الزمن، في حين تزيد فكرة «الوحدة» عن الزمن وتتسلط أكثر على طريقة المعالجة ذاتها، وحين

يجمع النقاد تحتها وحدة الدافع والهدف والحدث والانطباع[1] فمعنى هذا أنها تشمل عملية **قبلية** هي الدافع والهدف، **وعملية متزامنة** مع الكتابة وهي وحدة الحدث، وثالثة **بعدية** تتسلط على الأثر من القصة.

وتعصم هذه الوحدة من تفكك القصة بنائيا وضبابية مغزاها معنويا؛ فالكاتب المتحلي **بتوحد الدافع وتوحد الهدف** يحركه دافع واحد تجاه فكرة واحدة، ثم يرصد الهدف من وقوفه بالقصة إزاءها، ثم يقصد إليه مباشرة بتوظيف **حدث واحد** يقتطعه من الحياة أو جزئية زمنية محددة يلتقطها من امتداد الزمن.

وإذا تحقق له ذلك فلابد أن تأتي النتيجة إيجابية ممثلة في **وحدة الانطباع** التي تتركها القصة في أنفس متلقيها، وبتحقيق هذه الأخيرة تكون القصة قد حققت أبلغ الأثر منها. وأكثر القصص في القراء تأثيرا هي التي تفلح في تحقيق هذا المبدأ عبر مستوياته المشار إليها آنفا.

وجلي أن تحقيق الوحدة بمستوياتها هذه لا تحتاج من الكاتب فقط إلى وعي بما يحفظ للقصة خصوصيتها، بل إلى يقظة منه بمعطيات المجتمع من حوله ليتمكن من التقاط اللحظة المناسبة لا لمطلق التعبير عن فكرته بل للتعبير الذي يترك آثاره على المتلقي بعد انتهاء عملية التلقي. ومعنى هذا أننا نطلب وعيا على درجة كبيرة من الحساسية والرهافة في التقاط المادة وفي طريقة معالجتها بالتوتر الكافي لإحداث الأثر منها، وتلك مستويات من اليقظة قد تختص بها القصة وتتفرد بها بين فنون القص جميعا.

٣/٢/٢ الإثارة:

تقترب الإثارة من التشويق الذي سبق لنا الإلمام بشيء منه حين توقفنا عند الرواية، على أننا نرى أن لفظ «الإثارة» هنا أدق في التعبير عما تحتاجه القصة القصيرة؛ ذلك أن ما عليه بناؤها من قصر اللحظة وواحدية الحدث

(١) السابق، ص ١٩.

وكثافة اللغة قد لا يمنح الكاتب بث التشويق الذي يعد تشابك الأحداث وتقدمها وتأخرها وتفرعها هو البيئة التي ينشط خلالها.

والإثارة – فيما أرى- أعظم درجة من التشويق، ومن هنا تحتاج هذه اللحظة القصيرة إلى أكثر من التشويق كأنما تعويضا عما حرمته من امتداد النفس، تحتاج أن تتحلى بما يثير القارئ، فيجذبه للمتابعة، ويحفظ عليه أثر القصة وصداها بعد القراءة.

وقد تتحقق الإثارة **بطرافة الفكرة المقدمة**، كما قد تتحقق **بإعلاء نغمة التفاعل** مع المتلقي، وقد يحققها **ارتفاع نغمة السخرية** ومنح الحدث حسه من المفارقة الصارخة بتناقضات الحياة، وقد تحققها **مفاجآت الكاتب** التي تصدع دوما توقعات القارئ، وقد تنشأ عن **الرؤية الثاقبة** التي يتحلى بها كاتبها على فلسفة أمور ماضية أو راهنة أو استشراف أمور مستقبلة، وقد تنتج عن **التوتر** الذي يحبس أنفاس المتلقي من إحكام الكاتب الاتكاء على المفاصل الحيوية للحادثة المتناولة، كما قد تنتجها براعة اللغة في الجمع بين إشراقها التصويري وبساطتها الواقعية في آن واحد... قد تتحقق بهذا جميعا وبغيره مما تتيحه الطاقات الإبداعية المختلفة لدى الكتاب، لكن ينبغي أن تظفر كل قصة بحظها من الإثارة التي تجعل تلقيها مثيرا وتحفظ صداها طازجا دوما في ذاكرة الفن.

هذا، وتشارك القصة القصيرة الرواية في المرونة التي لم تحل دون استفادتهما من منجزات الفنون الإنسانية الأخرى بل ومن تطبيقات بعض العلوم التجريبية كذلك، وقد أحطنا بشيء من ذلك فيما يخص الرواية خاصة لدى جيل الثمانينيات وما تلاه، ولعلنا نحيط بشيء قريب منه فيما يخص القصة القصيرة حين يحين الكلام عن الجيل نفسه. كما تشارك القصة الرواية بل والفنون الأدبية الأخرى في كونها فنا بالرؤية، وفي ضرورة تماسك البناء، وغير ذلك من أمور قد لا تكون من خصوصية هذا النوع وحده، فكان الاقتصار على ما ذكر، ولعل فيه الكفاية في توضيح حدود هذا النوع بين أنواع القص الأخرى.

٣/٢ مراحلها وأهم اتجاهاتها[١]:

١/٣/٢ مرحلة الميلاد العام/ النقل والمحاكاة:

(أوائل القرن العشرين-١٩١٩م)

تمثل هذه المرحلة بداية التعرف الحقيقي على فنون القص والإلمام بحقيقة أن له شكلين: شكلا طويلا وآخر قصيرا.

في هذه المرحلة اشتدت وشائج الاتصال بين الحضارتين العربية والغربية، ومثّل الأدب إحدى هذه الوشائج، لكن إحساس العقل العربي بتفوق نظيره الغربي كان سببا في إعجاب أدباء العرب بكتابات الغرب، وقد ولد الإعجاب النقل ثم التقليد، من ثم يمكن القول إن قصص هذه المرحلة سلكت ضربين:

أولًا التعريب، وقد أعان عليه «انتشار الصحف واهتمام بعض المجلات مثل الضياء وفتاة الشرق والبيان والسفور...بالقصص اهتماما خاصا»[٢].

ثانيًا: المحاكاة، ونعني بها بدايات الكتابات العربية نفسها، فما من شك أن العقل العربي عقب إعجابه بهذا الفن معربا شرع في الكتابة بنفسه، وإن كانت الكتابة هاهنا تحتذي النموذج الغربي المترجم، ولأجل ذلك يصطلح النقاد عليها بـ «المحاكاة».

وقد لمعت أسماء في مجال النقل منها، إضافة لما سبق أن ذكرناه بشأن الترجمة في حق القصة الطويلة/الرواية، خليل أفندي الجاويش، ولبيبة هاشم، والمنفلوطي، ومحمد تيمور، وهي الأسماء نفسها التي لمعت في مجال احتذاء هذه النماذج بالتأليف.

---

(١) يراجع في هذه المراحل جميعا إلى مرحلة الستينيات: د. صلاح رزق، القصة القصيرة، دراسة نصية لتطور الشكل الفني منذ النشأة حتى١٩٥٢م، القاهرة، مكتبة الآداب، ١٩٩٣م.

(٢) السابق، ص ٥٣.

ويمكن القول بإجمال: إن دور التعريب في هذه الفترة تمثل في أنه أتاح لكتاب هذا العصر عملية «التعرف على شكل فني جديد هو القصة القصيرة: أنواعها وبناؤها، والمضامين التي يغلب أن تعالجها وطريقة معالجة تلك المضامين، والأثر المرجو من تقديمها..على نحو يكشف- بصفة عامة- عن تبين ملامح ذلك الشكل الفني»[١].

أي أن الدور الأهم للقصة المترجمة انصب على جانب فنيات القصة القصيرة؛ وفيه تعرف كتاب هذه الفترة على القصة كيف تنهض على حدث وشخصية وزمان ومكان، كما ألموا بشيء عن طرق العرض وأساليبه من حوار وسرد ووصف ونجوى داخلية، كما تكشفت لهم المعاني الأولى لمعنى القصر في هذا الشكل الفني، وإن لم يكن الإلمام بكنهه وأهميته قد تأكد في الأذهان؛ فقد أمدتهم القصة المترجمة بحقيقة أن هذا اللون لا يتناول حياة برمتها، بل يركز على قطاع صغير منها، وهذا هو المفهوم من حقيقة القصر وإن لم يكن ذلك واضحا بالدرجة المطلوبة لفهم طبيعة هذا الشكل الفني والفصل بينه وبين شكل الرواية.

أما في جانب المضمون فلعل أهم ما لفتت القصة المترجمة الأنظار إليه -فيما أرى- هو النظر في علاقة الرجل بالمرأة في إطار تقديمها مادة غنية بالأدواء الاجتماعية والمشكلات الأخلاقية والأبعاد التربوية والنفسية.

وفي جانب القصة المؤلفة، يمكن القول إن أهم سماتها من حيث فنيات البناء هو استيعابها قضية قصر الحجم الذي عليه هذ اللون من الأدب، كما «تسجل القصة المؤلفة وعي الكتاب - عند تقديمهم الشخصيات بصفة خاصة- بأن للشخصية أبعادا عدة، منها الجانب الخارجي، ومنها الأبعاد الداخلية التي تتكشف خلال الوصف والفعل والمواقف المختلفة من الأحداث والشخوص الآخرين»[٢].

وأما في جانب المضمون فتتبدى عنايتها، حرصا على الاقتراب من المتلقي

(١) السابق، ص ٨٦.

(٢) السابق، ص ١١٨.

واكتساب جمهور يحرص على تلقي هذا النوع الجديد من الأدب «بالمضامين الاجتماعية والقضايا الفكرية والأخلاقية التي فرضت نفسها في ضوء الظروف القائمة آنذاك»[1]. ومن هذه القضايا قضية الحجاب والسفور واحترام إرادة الفتاة عند زواجها ونحو ذلك من المسائل التي ولدها الاحتكاك بين الفكر الشرقي المحافظ والمجتمع الغربي المنفتح. وإن غلب عليها الوعظ حال مناقشة مثل هذه القضايا.

كما حرصت القصة تحقيقا للغاية ذاتها على اختيار وقائع وشخوص ومضامين واقعية كي تحظى من المتلقي بالقبول فيلتف حولها أكبر عدد من الجمهور.

تقييم دور هذين التيارين:

يمكن تلمس نضج فني نسبي في قصص هذه المرحلة لا سيما لدى محمد تيمور(١٨٩٢-١٩٢١)، الذي كانت منه عناية بالوصف والمكان، كما ارتبطت قصصه في الأغلب الأعم من حيث المضمون بواقع المصريين في تلك الفترة. خاصة قصته «في القطار» التي نشرها عام ١٩١٧ على صفحات السفور، والتي يعدها أكثر النقاد القصة القصيرة الفنية الأولى، بما يجعل لتيمور ما لهيكل في الرواية العربية، وذلك لنضج معالجتها وطرافة فكرتها، دون أن ننفي عنها كذلك شوائب البدايات. لكن وجود هذه القصة تحديدا مع عدد آخر من قصص تيمور مما حوته مجموعته «ما تراه العيون»[2] مما يثمن دور هذه المرحلة بعامة ويثمن جهد محمد تيمور بخاصة. والحق أن المتأمل نتاج محمد تيمور في حدود قصصه وخواطره التي جمعها شقيقه الأصغر محمود تيمور من بعد ونشرت ضمن أعماله الكاملة يلاحظ أن محمد تيمور كان من الممكن أن يعد رائدا بإطلاق لهذا الفن لولا أن القدر عاجله وهو دون الثلاثين، لما أوتي من اهتمام بالمكان،

(١) السابق، ص ١١٧.

(٢) راجع: محمد تيمور، ما تراه العيون، القاهرة، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، ٢٠١٤م. وراجع كذلك: عباس خضر، القصة القصيرة في مصر منذ نشأتها حتى سنة ١٩٣٠، القاهرة، الدار القومية للطباعة والنشر، ١٩٦٦م، ص ١٠٩

واحتفاء بالشخوص وانتقائها من واقع المجتمع المصري وربطه الحدث بواقعية المصريين، وغير ذلك من أمور لعلها تسربت إليه من اهتمامه بالمسرح وكتاباته الرائدة المبكرة فيه.

وعلى كل لا يمكن أن ننفي عن قصص هذه المرحلة عددا من الشوائب الفنية؛ كالمبالغات، والحدة في إبراز العاطفة، خاصة لدى المنفلوطي، وغلبة الوعظ والنصح حال عرض الفكرة، وكثرة تدخلات الكتاب بالتعليقات المباشرة ونحو هذا.

والحق أن مثل هذه الشوائب ليست مدعاة إلى اطراح مثل هذه الأعمال وغمطها حقها، فنحن إذ نقيم دورها نضعه في سياقه التاريخي وإطاره الزمني الذي جاء فيه، وحسبها في تلك الفترة المبكرة- فيما أرى- إنجازها أمرين: **الجرأة** على اقتحام هذا اللون الجديد من الأدب في مجتمع كان ما يزال ينظر بالريبة إليه، ثم **الوعي** قدر الإمكان بما عليه هذا الفن من خصوصية القصر التي تفرق بينه وبين الرواية.

٢/٣/٢ مرحلة الميلاد الفني للقصة القصيرة: (العشرينيات)

إذا كانت المرحلة السابقة تمثل بدايات كتابة القصة القصيرة والتعرف عليها جنسا أدبيا، فإن هذه المرحلة تمثل بداية أيضا، لكنها بداية الرؤية الفنية، وأولية تفهم الخصوصية الفنية للقصة القصيرة جنسا أدبيا.

تعتبر ثورة ١٩١٩م هي مركز الحديث عن الأدب في تلك الفترة، كما أنها مركز الحدث السياسي كذلك، فلقد كانت ثورة سكنت جنان كل مصري وأخذته إلى التغيير أخذا وإلى الأمل في غد أفضل بعد عثرات مني بها الماضي.

ولا شك أن هذه الروح امتدت إلى عالم الأدب فأنضجت فيه أفكارا وعقولا راحت تدعو لأدب «مصري عصري»، أدب يترجم عن الشخصية المصرية، ولا

يقف جامدا بين أن يعبر عن التراث أو يقتبس من الأجنبي، فينتج مسخا غريبا عن الواقع المعيش[1].

والحق أن رياح تلك الدعوة لفّت قطاعا كبيرا من مثقفي تلك الفترة؛ وهو ما يعبر عنه الأستاذ «أحمد ضيف» معاصر تلك الفترة في كتابه «مقدمة لدراسة بلاغة العرب» الصادر يناير ١٩٢١م: «وإذا كان كِتابنا هذا يدعو إلى سلوك طريق جديد في دراسة بلاغة العرب وفهمها، فذلك لأن مصر الآن في حالة رقي (تطور) يشبه من بعض الوجوه أن يكون عصر نهضة لنا. وفي مثل هذه العصور يحدث في العقول كما يحدث في المجتمعات انقلاب وتغير وميل إلى الجديد في كل شيء. وإننا لنجد هذا الشعور يدب في نفس كل إنسان منا حتى في النفوس التي لا تحب غير القديم»[2].

وقد كانت تلك ثمرة طيبة من ثمار ثورة الأمة عام ١٩١٩م؛ إذ كانت هذه الثورة «هي النار الحقيقية التي أنضجت الكيان الفردي والاجتماعي للأمة المصرية، ومنحت ذلك الكيان فرصة التشكل الواعي، واختبار القدرات، والتعبير عن الذات..ويمكن القول إن جوهر الإنجاز الذي حققته تلك الثورة هو التغير..وأهم جانب من جوانب ذلك التغير هو الذي لحق الشخصية المصرية في أعماقها»[3].

وقد انطلق الكتاب باحثين عن طريق جديد، مندفعين برياح التغيير التي هبت على جميع المستويات من ناحية، ورافضين من ناحية أخرى ما لا يعبر عن هذه الشخصية المصرية الجديدة التي أحست أخيرا أنها تملك أن تعبر هي عن نفسها ولا بد لها من أن تملك الاستقلال في أدبها مثلما أنها تسعى إلى الاستقلال في سياستها.

ويمثل هذه المرحلة فريقان، عمل كل منهما منفردا مستقلا عن الآخر، وإن اقتربا في الإبداع وتلاقيا على التنظير لهذا الفن:

---

(١) د. صلاح رزق، القصة القصيرة، ص ١٢٥، وراجع كذلك تقديم كل من الأخوين لمجموعته.

(٢) الأستاذ أحمد ضيف، مقدمة لدراسة بلاغة العرب، القاهرة، مطبعة السفور، ط١، ١٩٢١م، ص ١.

(٣) د. صلاح رزق، القصة القصيرة، ص١٢٣.

الأخوان عبيد:

ويمثل هذا الفريق الأخوان عيسى وشحاتة عبيد، وقد قدم الأول مجموعتين قصصيتين: إحسان هانم ١٩٢١م، وثريا ١٩٢٢م، وقدم الآخر مجموعة واحدة تحت عنوان «درس مؤلم» (١٩٢٢م).

ولا يتميز هذان الأخوان بتقديمهما هذه المجموعات الإبداعية فحسب؛ بل لجهودهما التنظيرية التي صدرا بها مجموعتيهما: إحسان هانم، ودرس مؤلم؛ فقد كان مثل هذا الأمر في تلك الآونة أمرا جديدا.

الجهد التنظيري:

وأهم ما ألح عليه الأخوان عبيد بعد «عصرية الأدب» ودعوتهم إلى «أدب مصري» **الدعوة إلى الواقعية** بالابتعاد عن التهويمات والخيالات والأساطير التي لا تفيد القارئ العصري شيئا، والتفاتهم إلى الواقع المصري تحديدا.

هذا في جانب المادة التي يستقي منها الكاتب، وفي جانب المعالجة كان لهما توجيه إلى ضرورة **العناية بالشخوص** وتقديمها تقديما فنيا مقنعا «ولا يتسنى ذلك إلا بمتابعتهم في حياتهم، ومعرفة نوازعهم وميولهم»[١]، كما التفتا كذلك إلى **أهمية التصوير** وصدقه «فكل قصة أو رواية يضعها مؤلفها يجب أن تكون جزءا من حياة. ولا يتأتى ذلك إلا بصدق التصوير الناتج من قوة الملاحظة، والتغلغل في الأنفس البشرية. وهل يستطيع روائي أن يلاحظ إلا ما يشاهده، أو يحلل نفسا لا يعرفها؟»[٢].

ويفطن عيسى عبيد- خاصة- إلى أهمية **ثقافة الكاتب** عبر إلمامه التام بعلم النفس ليتمكن من معرفة الطبائع البشرية، والاعتماد على دقة الملاحظة والتحليل النفسي.

---

(١) السابق، ص ١٣١.

(٢) شحاتة عبيد، مجموعة درس مؤلم، القاهرة، الدار القومية للطباعة والنشر، ١٩٦٤م، ص: د.

بل إنه فطن إلى ضرورة التنويع بين قوالب القصة؛ استجابة من الكاتب لسلطة النص ذاته التي يفرضها على الكاتب، فلا يجب للكاتب أن يحبس القصة في قالب واحد؛ لأن هذا الفن على مرونة تجعله قد يتخذ شكل «رسالة..أو مذكرات، أو اعتراف، أو قصة، أو محاورة ثنائية»[1].

وفيما يخص أمر **اللغة وقضية الازدواجية اللغوية** وكيفية تجليها خلال الحوار في القصة أو ما أسماه بـ «المحادثات الثنائية» أبدى عيسى عبيد خاصة وعيا بحقيقة المشكلة بين تغليبنا اللغة التي نكتب بها فتبدو نافرة خلال القصة متكلفة مبتعدة عن الواقعية والدقة التي ننشدها، وبين تغليبنا اللغة التي نتكلم بها فيكون القضاء على اللغة العربية، وإزاء تحقيق الوفاء بالغايتين اتخذ لغة «متوسطة خالية من التراكيب اللغوية، وقد يتخللها أحيانا بعض ألفاظ عامية لا يظهر عليها شيء من الجمود أو التكلف... أما إذا كانت المحادثات قصيرة ومقتضبة فيحسن بنا أن ننقلها كما هي كما تصدر من الأشخاص المختلفي النحل والأجناس بألفاظهم العامية ورطانتهم الأعجمية»[2].

وبرغم ما قد يقال من نقد بشأن هذا الجهد التنظيري، سواء في بعض مبالغاته أم في إخفاق الكاتبين نفسيهما في تحقيقه كاملا وممارسته تطبيقا خلال أعمالهما، فإنه يكفي أنهما تحليا بالجرأة التي ينبغي أن تتحلى بها الشخصية المصرية في التعبير عن نفسها وإيجاد مكان لها بين الأمم، إضافة إلى أن هذا الجهد التنظيري موضوع لدينا في إطاره الصحيح وهو حرص الكاتبين على أن يصل هذا الفن إلى غاياته في أجيال قادمة، وقد كان الرهان على الجديد، ولذا رأيا أن عليهما إزاحة كل عائق قد يعوق وصول الجديد، بل إنهما كانا يحرصان على تنقيح ما يدفعون به إلى المطبعة خشية من أن يمثلوا هم ذلك العائق؛ يقول شحاتة عبيد:« فلكم أجهدت نفسي قبل أن أقدم على إظهار هذه المجموعة من تأليف قصص كانت طعمة للنار؛ طمعا في ألا أظهر لأمتي ما

(١) د. صلاح رزق، القصة القصيرة، ص ١٣٤.

(٢) شحاتة عبيد، درس مؤلم، ص: ع، ف.

أعتقد فيه الإتقان، ورغبة بألا أجبه - أنا وأمثالي- المتطلعين إلى كل جديد من أنصار القديم؛ باعتراضات وانتقادات قد تكون صائبة، فأكون أول حجر عثرة في سبيل كل ناهض، وأتخذ مثالا في الحبوط لكل محاول»[1].

الناحية التطبيقية: سمات قصصهما

إيجابيات:

بالنظر إلى قصص هذين الكاتبين يمكن إجمال عدد من الإيجابيات، أهمها:

التنويع في الإطار أو القالب الفني الذي تأتي من خلاله القصة، بين أسلوب الرسالة كما في قصة «إحسان هانم»، لعيسى عبيد، وقصتي «الإخلاص وموعد غرام» لشحاتة عبيد، وبين أسلوب السرد المعتاد كما في بقية القصص.

الجرأة في نقد مضامين تتعلق بعلاقة المرأة بالرجل، كقضية الطلاق ونظرة المجتمع الشرقي للمرأة، كما في قصة «إحسان هانم»، أو في سقوط المرأة ضحية الفقر والجهل والفطرة الساذجة والمجتمع الذي لا يرحم كما في «مأساة قروية»، وقضية وفاء المرأة بعهدها للرجل في «النزعة النسائية والكازينو والغيرة» لعيسى عبيد[2]، وكقضية الانحراف الخلقي الناتج عن الثراء مع البطالة كما في «درس مؤلم» لشحاتة عبيد.

التنويع قدر الإمكان في وسائل العرض، بين أن يترك الكاتب لشخصيته التعبير عن نفسها كما في قصة «إحسان هانم»، وبين تقديم القصة بضمير الغائب.

---

(١) السابق، ص: ج، د.

(٢) يعلل شحاتة عبيد خلال مقدمته لمجموعته «درس مؤلم» لكثرة تناول القضايا التي تكون المرأة طرفا فيها بقوله: «إننا نجتهد دائما أن نلطف من قوة التعبير، ولكن الحق أحق أن يتبع. أوليس هذا في الحياة؟ ثم ليس القصد من هذا التصوير إثارة شهوة وقتية زائلة، ولكن المراد إعطاء هذا الفن حقه، وإيقاف القارئ على دقائق ربما لو غابت عنه لأذهله اندفاع أشخاص الرواية لهزة أعصاب لم يدركها، ولم يعرف سببها». انظر المقدمة ص: و.

التنويع في البيئة بين الحضر كما في قصة «إحسان هانم» و «مذكرات حكمت هانم»، والريف كما في «مأساة قروية». والكازينو والشاطئ كما في قصتي «الكازينو» و «ثريا». والاهتمام بوصف البيئة وصفا دقيقا قدر الإمكان كوصف صباح القرية وشوارعها في «مأساة قروية». ومثيلها اهتمام شحاتة عبيد برسم لوحات تصويرية لحديقة الفتى حليم بطل قصة «بين غزالتين».

تشهد أكثر قصص ثلاثة المجموعات **بعناية في جانب تقديم الشخصية**، وإن كانت شخصية المرأة تعد شخصية نمطية ألح عليها الكاتبان؛ نتيجة لاهتمامهما بالمضامين المتعلقة بالمرأة في علاقتها بالرجل.

سلبيات:

كما يمكن حصر عدد من سلبيات التناول، أهمها:

تدخل الكاتب بالتعليق كتعليق عيسى عبيد مثلا في «مأساة قروية» على حب بطل القصة «فخري» للفتاة «فاطمة»، وأنه حب حسي معللا ظروف اتجاه الرجل إلى هذا النوع من الحب. أو تدخله المباشر بقصة «ثريا» ليقدم لنا وجهة نظره في تعلق الرجل المرأة. أو التدخل بالمقدمة كما في «درس مؤلم»، وهي مقدمة خارج نص القصة تحدث فيها شحاتة عبيد عن صداقته بالمرحوم بطرس مقار ثم عن صفات هذا الأخير ثم عن القصة التي قصها عليه وعهد إليه بألا ينشرها إلا بعد وفاته، ثم ينتقل الكاتب إلى مقدمة أخرى يحدثنا فيها عن التقائه بهذا الصديق بطرس مقار!

برغم أننا سجلنا أن ثمة اهتماما بجانب الشخصية فإن سلبية شابت تقديمهما الشخوص تمثلت في أن « وسائلهما إلى رسم أبعاد هذه الشخصية بدت في أحيان كثيرة مضطربة، بسبب **إحكام قبضة الكاتب على شخوصه**، واعتبارهم حالات اختبار لمعطيات علمي النفس والاجتماع، واتخاذهم أدوات لنقل أفكار الكاتب وتنويع صوته الخاص في مناسبات مختلفة»(١).

(١) د. صلاح رزق، القصة القصيرة، ص ١٩٨.

اختلاط معالم النوع؛ خاصة في قصة «ثريا» لعيسى عبيد؛ حتى إن النقاد مختلفون في أنها قصة طويلة أو رواية قصيرة، نتيجة الاستطرادات وكثرة تدخلات الكاتب وتقديم الأحداث ببطء وتكرارها أحيانا[1].

المدرسة الحديثة:

في الفترة التي كان يمارس فيها الأخوان عبيد القصة تنظيرا وتطبيقا كانت جهود أخرى تناصيها لكتاب مصريين آخرين دفعتهم الدوافع نفسها تقريبا إلى محاولة البحث عن أدب مصري، خاصة في جانب القصة، وما يميزهم عن الأخوين عبيد فيما نرى إلا أن جهودهم اتسمت بطول النفس تنظيرا وتطبيقا، كما أنها اتسمت بالتنظيم نتيجة انضواء أكثرهم تحت مسمى «المدرسة الحديثة» ثم نتيجة اعتمادهم على المجلات الجديدة في نشر إبداعهم.

تكونت هذه الجماعة من أسماء سيكون لها صدى في الوسط الأدبي فيما بعد، ومنهم «حسين فوزي»، أحمد خيري سعيد، محمود طاهر لاشين، محمود تيمور، يحيى حقي، إبراهيم المصري، سعيد عبده، أحمد شوقي حسن، أندريا جبريل، محمود عزمي، حبيب زحلاوي، فايق رياض، واتخذت من «السفور والحديث والممثل» وغيرها من المجلات الأدبية لسانا لها، وإن كانت الصحيفة التي ارتبط اسمها بنتاجهم هي صحيفة «الفجر» التي خرجت للنور في ١٩٢٥م[2]، إضافة لمجموعات قصصية تضمنت نتاج لاشين وتيمور خاصة، منها «يحكى أن» و «سخرية الناي» للأول، و «الشيخ جمعة» و «الشيخ سيد العبيط» و «عم متولي» للأخير.

وللفظ «المدرسة الحديثة» في ذلك الوقت إطلاقان: أولهما عام؛ حيث يطلق ويراد به كل داع إلى التجديد من كتاب الطليعة الذين يثورون على القديم ويدعون إلى الجديد، حتى وإن صاحب تلك الثورة شطط يصل إلى اصطدام

---

(١) السابق، ص ١٥٩. وانظر كذلك: د. عبد المحسن طه بدر، تطور الرواية العربية، ص ٢٣٩

(٢) انظر تفصيل ذلك في عباس خضر، القصة القصيرة في مصر، (مرجع سابق)، ص٨٦ وما بعدها.

بالدين أو اللغة ويدعو إلى أن تغدو مصر قطعة من أوروبا [1]، وهو في إطلاقه الخاص يراد به تلك الجماعة من كتاب القصة ومن لف لفهم.

الجهد التنظيري:

على صفحات الفجر وفي افتتاحية العدد الأول منها يناير ١٩٢٥م نشر «أحمد خيري سعيد» مراد أصحاب المدرسة بالدعوة الجديدة، وبيّن أنها **دعوة** إلى التجديد والابتكار الذي هو بريد الاستقلال الفكري، دعوة تمنع من أن تكون «عالة على أحد لا على القدماء ولا على المحدثين، فسيان أن تضيف نفسك إلى القدماء من أجدادك أو تلصقها بالمعاصرين من الغرباء»[2].

وعلى صفحاتها بيَّنَ علاقاتهم بالثقافات الغربية وأنها لا تتجاوز حد التثقيف والاطلاع على ما عند الآخر، دون تقليده أو التأثر به تأثرا من شأنه أن يمسخ الشخصية المصرية.

وعلى صفحاتها كذلك نشر رواد هذه المدرسة قصصا منقولة عن الآداب الأخرى وقصصا من تأليفهم، «وصورا وصفية» تباهوا بأنها من استحداثهم، كما أنهم تابعوا هذه القصص نقديا بمتابعات تكشف عن ثقافة ووعي بهذا الفن.

ومن التنظير الواعي ما نشره الدكتور «حسين فوزي» عن **أسلوب المعالجة** الذي يتبناه الكاتب من أنه ليس مجرد تراص الألفاظ مزوقة وتتابع الجمل طنانة؛ بل هو طريقة الكاتب في التعبير عن فكرته، والتي يجب أن تكون «متناسقة في الصور التي توحي بها إلى الذهن. منطقية في توالي الفكر التي تعبر عنها محددة النواحي مضبوطة المعنى. ويخطئ من يحسب أن الأسلوب صناعة مكتسبة...وإذا نادينا بجودة الأسلوب فإنما نقصد الأسلوب كما نفهمه، وكما يجب أن يفهمه الناس»[3]. وهو بذلك يشير إلى أن الأسلوب طريقة يركبها

(١) د. صلاح رزق، القصة القصيرة، ص ٢٠٣.

(٢) لسابق، ص ٢٠٦.

(٣) لسابق، ص ٢١٠

الكاتب الحريص على حسن التعبير عن القصة **في شخوصها وصورها ووقائعها**، لا مجرد الاهتمام بالجانب اللفظي والتأنق التعبيري على حساب فنيات القص ذاتها، وكأنه بذلك يقصد صنيع جيل «المنفلوطي» ومن سار على دربه.

ومنها كذلك ما يمكن أن نسميه حديثا عن **غاية الأدب القصصي**؛ إذ لم تعد قيمته لديهم وقفا على التسلية والترويح والتفكه، أو لونا وضيعا يخجل منه، «بل أصبح وسيلة رقي الإنسان وتمدين الجماعة والسمو بالبشرية إلى آفاق عليا من التحضر، والتحرر من نقائص الغريزة وشرور النفس، ومهمة الكاتب أن يمد القارئ بتلك الوسيلة على أفضل وجه»[1].

اتخذ كتاب المدرسة الحديثة موقفهم من لغة الحوار بضرورة كتابتها بلغة الشخوص عامية كما هي تحقيقا لواقعية القص، إلا أن «تيمور» في مرحلة تالية عدل عن ذلك إلى كتابته بالفصحى السهلة المتوسطة التي تحاول أن تجمع بين الغايتين: واقعية حديث الشخوص والوفاء للغة العربية بإبعاد الشكل العامي عنها في أدب يعبر عنها، وقد نص على هذا الرأي في مقدمة الطبعة الثانية من مجموعة «الشيخ جمعة»[2].

الجهد التطبيقي: سمات عامة في قصصهم

إيجابيات:

أول هذه المناحي الإيجابية الوعي بأهم مبادئ القصة القصيرة، **وهو القصر**؛ تبرهن على ذلك أكثر قصصهم التي جاءت لمحة من حياة يعرض خلالها الكاتب فكرة أو قضية مجتمعية ما. وخير مثال على ذلك قصة «جناية أم على ولدها» لخيري سعيد؛ حيث دقة اختيار مكونات البناء، و «الشاويش بغداداي» و «حديث القرية» لطاهر لاشين.

(١) السابق، ص ٢١١

(٢) السابق، ص ٣١١.

الاهتمام بالوصف، وتلك أمارة على تقديم أدب قصصي جيد؛ إذ الوصف هو ما يبث الروح فيما يرويه القاص، وهو ما يقرب الشخوص من المتلقي ويؤطر أبعاد المكان ويرسم تخومه. ومن القصص التي اهتمت بالوصف وكان له الأثر الأكبر في تعميق مغزاها قصة «جناية أم على ولدها» لخيري سعيد، وقصة «حديث القرية» و «الفخ» و «في قرار الهاوية» لطاهر لاشين، وقد يختلط وصف الشخصية بشيء من السخرية المقبولة والمطلوبة في السياق الكلي للقصة، كما في «لون الخجل» لطاهر لاشين كذلك.[1].

الجدة في التناول، عبر استحداث طرق لم تكن معهودة في سرد وقائع القصة على نحو ما فعل حسين فوزي في «الجمادات-قصة حجرة»، وكما في الاستعانة بالرمز عند يحيى حقي في «فلة ومشمش ولولو»، وكما في «حديث القرية» عند طاهر لاشين وإن لم يكن بعدا رمزيا كاملا. وقد يشرك الكاتب القارئ معه في مطلع القصة بأسلوب طريف مقبول على نحو ما فعل طاهر لاشين في «قصة عفريت»[2].

غلبة الإيحائية في التناول على التقريرية والمباشرة التي كانت سمة للأجيال السابقة والتي كانت تصل إلى حد الوعظ والإرشاد.

الاهتمام بالشخصية وبث الروح فيها، وقد استعان الكتاب لبلوغ ذلك بالوصف المباشر تارة وذلك هو الأكثر، كما استعانوا كذلك بالموقف نفسه وسياق الأحداث الذي توضع فيه الشخصية فيكتسب المتلقي معرفة بها من خلال مواقفها التي تتخذها عبر الوقائع. وقد برع «تيمور وطاهر لاشين» خاصة في العناية بالشخصية إلى حد بعيد.

واقعية الأحداث والبيئات المصورة، وتغطية المضامين المتناولة شرائح المجتمع المصري تقريبا بين مشاكل المرأة ومشاكل الفقر المدقع؛ كما في «جناية أم»

(١) السابق، صفحات: ٢٧٦، ٢٦٥، ٢٦٧، ٢٦٩، ٢٧٩ على الترتيب.

(٢) السابق، صفحات: ٢٣٥، ٢٧٩، ٢٧٢ على الترتيب.

ومشاكل الثراء الفاحش كما عند حقي في «محمد بك يزور عزبته» واضطراب مفاهيم الصداقة والزوجية كما في «صح» و «لون الخجل» لطاهر لاشين.

تباين الشخوص بين أصحاب الطبقة الفقيرة وأصحاب الطبقات الغنية، كما في «جناية أم» و «السرقة المشروعة» لخيري سعيد، وتتنوع شخصيات الطبقة الفقيرة، يجسدها مثلا رجل المرور كما في «الشاويش بغدادي» لطاهر لاشين، ورجل الدين غير الأمين سواء كان مسيحيا كما في «منطقة الصمت» لطاهر لاشين، أم مسلما كما في «ميفوستوفوليس» له كذلك، إلى حارس الجرن في الريف أو الفلاح عموما كما في «الشيخ جمعة» و «الشيخ سيد العبيط» لمحمود تيمور.

سلبيات:

ومن سلبيات المعالجة التي وقعت لتجربة أصحاب المدرسة الحديثة **التقديم للقصة أحيانا**، كما عند خيري سعيد في قصتيه «في ضوء القمر» و «الجريمة الأخيرة»، وكما فعل طاهر لاشين في التقديم بمقدمة فلسفية في بداية «ميفوستوفوليس»، وقد يكون التدخل في سياق القصة لا في بدايتها، ويتم ذلك **بالتعليق المباشر** أحيانا كما فعل حقي في «محمد بك يزور عزبته»، أو بالاستطراد إلى أمور لا علاقة لها بالقصة على نحو ما فعل طاهر لاشين في «منزل للإيجار»(1).

بعضهم لم يتخلص من **التأنق في استعمال اللغة** والتحذلق الذي ينافي تلقائية فن القص، ومن هؤلاء طاهر لاشين الذي كان يضطر أحيانا لتفسير بعض المفردات بالحاشية.

شاب الاهتمام بالشخصية عيب فني أكثر منه تيمور خاصة وهو التوقف أمام كل شخصية عظم دورها أو صغر بالوصف والإتيان على كل ما يتعلق بها، وإذا خدم ذلك الشخصية الرئيسية في القصة فإنه يعد إثقالا على القصة إذا ما

(1) السابق، صفحات: ٢٢٢، ٢٤٥، ٢٧١ على الترتيب.

أصر الكاتب عليه بشأن الشخوص الثانوية، ومن ذلك وصف شخصية رفعت في «الشيخ سيد العبيط»، وشخصية الشيخ نجم الدين في «أبو درش»، فوق أنه لا يكتفي من الشخصية بالأوصاف التي يحتاج إليها الحدث بل يقدم رحلة حياتها كاملة، وقع ذلك لشخصية فيروز في «الحاج فيروز».

وقد نشأ عن ذلك عيب آخر فيما يخص قصص تيمور وهو **تأخر نمو الحدث** نتيجة كثرة المقاطع الواصفة للشخصية، وكأن الكاتب يقدم الشخصية على الحدث ويعطيها الحظ الأكبر من الاهتمام.

٣/٣/٢ مرحلة تأصيل القصة القصيرة (الثلاثينيات- الستينيات)

بعد أن مرت القصة القصيرة خلال المراحل السابقة بأطوار النشأة والاعتراف بها جنسا أدبيا، وربطها بتيار القصة القصيرة في العالم لم يكن ثمة عذر في أن يفرغ الكتاب إلى استبيان اتجاهات وقنوات تمضي خلاها القصة، فقد باتت الظروف الفنية مهيئة لذلك بعد تلك المراحل السابقة التي نهضت بكل هذا. ثم يبقى لظروف المجتمع السياسية والاجتماعية وتقلباتها خلال هذه الفترة الدور في أن تسلك القصة هذا الاتجاه أو ذاك.

ولا شك أن الاتجاهين الشائعين اللذين يستقطبان هذا الفن في خطواته الأولى هما الرومانسي والواقعي، بوصفهما المترجمين عن الهموم الأولى التي تتشكل داخل عقل الكتاب، وهذه الهموم قد تكون ناتجة عن عوالم افتراضية يعيشها المبدع حالما بعيدا عن واقعه، أو عن انغماس الفرد في هموم مجتمعه وتعبيره عنها.

أولًا: الاتجاه الرومانسي:

(الثلاثينيات وأوائل الأربعينيات)

جمعت القصة خلال الفترات السابقة بين ما هو عام يمت للواقع وما هو ذاتي يتعلق بالفرد، وإن بدت ملامح الأول أكثر ظهورا بما يجعل الاتجاه إلى الواقعية اتجاها غالبا على أكثر كتاباتها في مراحلها الأولى، «غير أن ظروفا محلية جدت أوائل الثلاثينات -سياسية واجتماعية واقتصادية-أفقدت الواقع بريقه، وردت الكتاب والشعراء إلى ذواتهم، وأثارت كوامن الأسى والأحاسيس الوجدانية الرقيقة في نفوسهم، فبرزت الملامح الرومانسية واضحة على ما كتبوه طوال الثلاثينات»[١].

ويصنف النقاد الملامح الرومانسية التي تجلت خلال هذه الفترة إلى تيارات ثلاثة:

رومانسية الطبقة الخاصة، أو طبقة البرجوازية ومن سايرها وحاول اللحاق بها، ثم الرومانسية الانهزامية المتهالكة التي تخلق عالما يوتوبيا تعيش داخله، ورمانسية ثالثة هي إيجابية ثورية[٢].

رومانسية الطبقة الخاصة:

والطبقة الخاصة في ذلك الوقت هي الطبقة البرجوازية، وهي شريحة اجتماعية تشكلت في تلك الإبان من مثقفي الأثرياء «الذين أتيح لهم التعرف على طبيعة الحياة الأوروبية، فاجتذبهم بريقها، وأخذوا بمفاتنها..ومن ثم حرصوا على الاقتداء بها، وطبع حياتهم بطوابعها، حتى بدت حياتهم إليها أقرب منها

(١) السابق، ص ٣٢١.

(٢) السابق، ص ٢٣١، وانظر كذلك د. سيد النساج، اتجاهات القصة المصرية القصيرة، القاهرة، مكتبة غريب، ط٢، ١٩٨٨م، ص٤١.

إلى حياتهم في مصر، ولذلك أصبح لهم عالمهم الخاص... همومهم الخاصة، وأفكارهم الخاصة، وشواغلهم المتميزة، وكان من بين أبناء هذه الطبقة كتاب القصة الذين عنوا بتقديم النماذج البشرية التي يعرفونها، والتي تنتمي، بالطبع، لتلك الطبقة، كما عنوا بتقديم صور حياتها في إطار ذلك العالم الخاص»[1].

ومن هؤلاء الكتاب الأستاذ محمود كامل المحامي، وهو أحد أبناء هذه الطبقة، أنشأ صحيفة «الجامعة»، وقد كتب لها ذيوع وانتشار بين الناس، وعلى صفحاتها أخذ ينشر قصصا قصيرة تعبر عن هذه الطبقة، ولذا جعله النقاد رائدا لهذا التيار من الاتجاه الرومانسي في تلك الفترة، وتقع مجموعاته القصصية بين سنتي ١٩٣٠- ١٩٣٩م، منها: « المتمردون، في البيت والشارع، بائع الأحلام، أنت وأنا، المجنونة، الربيع الآثم». ومنهم كذلك يوسف حلمي، بمجموعته «من غور المحيط» المطبوعة ١٩٣٦م[2]، ويوسف جوهر، ومن أعماله في تلك الفترة قصص منشورة على صفحات «الرسالة والراوي والكاتب وآخر ساعة المصورة»، منها «الطامع، والمعلم لوقا، والخيال في المرآة، وسر ليلة، وراعية الأحلام، الفضيلة امرأة، ولقد قتلت امرأة، للفضيحة رائحة، شارع الرذيلة، الشيطان امرأة...»، وكذلك مجموعة «سميرة هانم»، وتضم تسع عشرة قصة، وغيرها[3]، وإبراهيم ناجي بقصصه المنشورة على صفحات «الجامعة وكليوباترا والمصرية والنداء» فترة الثلاثينيات والأربعينيات، ومنها «الهوى والشباب، ورجلان وامرأة، وصفحة غرام». ومن بينهم كذلك أسماء أخرى «كمحمد أحمد شكري، وصلاح ذهني، وصالح جودت، وأمين يوسف غراب، وإحسان عبد القدوس، وإسماعيل الحبروك...»، وغير هؤلاء.

(١) السابق، ص ٣٢٢.

(٢) اتجاهات القصة المصرية القصيرة، ص ٧٥.

(٣) انظر: د. حامد الشيمي، القصة القصيرة في أدب يوسف جوهر، (مرجع سابق)، الملحق الخاص بأعمال الكاتب.

الرومانسية الانهزامية:

وهي لون من الرومانسية لعله الغالب المفهوم من معناها في أذهان الدارسين، وفيه لا يقوى الفرد على مجابهة الواقع ومآسيه فينصرف منهزما إلى اختلاق عالم آخر يعيش فيه، ويغلب أن تكون المشكلة مشكلة عاطفية يبدو الفرد فيها ضعيفا متهالكا ليس من شياته محاربة هذه الظروف أو محاولة تغييرها.

وقد برز خلال الفترة المذكورة من أصحاب هذا التيار محمد أمين حسونة بمجموعته القصصية «الورد الأبيض»، وعبد العزيز عمر ساسي بمجموعته «من الأعماق»، وفريد إبراهيم ومجموعته «قلوب محطمة»، وحسن عبد المنعم كامل ومجموعته «وادي النسيان»، وحبيب توفيق بمجموعتيه «الربيع ومديحة»..وغيرهم. وتقع هذه المجموعات جميعا بين سنتي ١٩٣٣- ١٩٣٥م [١].

والطابع الذي تتشاركه هذه الأعمال هو الاستغراق في الحب، خاصة الأفلاطوني، وافتراض عوالم حالمة« مسرفة في بعدها عن الواقع، ولا سبيل إلى تحقيقها أو تواجدها بأي صورة من الصور، حين يرسمون لوحات شاعرية مزدانة بالألوان الزاهية الجميلة، ويصورون مواقف انفعالية بالتدفق العاطفي الملتهب، الذي لا يثير فينا إحساسا بوجود مثل هذه العاطفة في الحقيقة والواقع، ولكن يدفعنا دفعا إلى عدم قبولها وتصديقها لما تبدو عليه من افتعال وتزوير»[٢].

والنتيجة الحتمية هنا هي خروج هذا الأدب خاصا بصاحبه هو، لا علاقة له بالمجتمع ولا ينبئ عن دور ما من الأديب تجاه واقعه، بل هو لون من الانطواء وعشق الذات الذي يدفع صاحبه إلى التغني بذاته ممثلة في أبطاله وتمجيد هذه العوالم المفترضة والرضا بها بديلا عن واقع الناس.

---

(١) د. صلاح رزق، القصة القصيرة، ص٣٤٤، ود. النساج، اتجاهات القصة، ص ٩٧.

(٢) د. النساج، اتجاهات القصة، ص ٩٨

الرومانسية الإيجابية:

ويبدو من تسمية هذا التيار أنه يخالف اتجاه التيارين الأولين اللذين تغنيا بالطبقة البرجوازية سواء عبر آمالها ومشاكلها الواقعية الخاصة بها هي أو عبر قضية الحب ودور العاشق المنهزم فيها، وبرغم أن النقاد على أن هذا التيار لم يكن في قوة التيارين السابقين انتشارا فإنه «متميز ويحمل من الدلالات الاجتماعية والفكرية ما يوجب الالتفات إليه وتقديره. حمل هذا الصوت تجسيدا لحساسية الفرد المثقف ورؤيته الخاصة لمسئوليته تجاه نفسه وتجاه مجتمعه في تلك الفترة. كما صور رغبة المثقف المصري في تحريك الركود الفكري للفرد والمجتمع»(١).

ويمثل هذا التيار عدد من قصص نجيب محفوظ حوتها مجموعته «همس الجنون» المنشورة ١٩٣٨م، خاصة قصته همس الجنون التي قدم فيها فكرة حاجة الفرد إلى التغيير والتعبير عنه ومحاولة الانفلات إلى حرية منشودة.(٢).

وتعد تجربة الكاتب عبد الرحمن الخميسي امتدادا لهذا اللون من الرومانسية الإيجابية فيما يرى الدكتور النساج، غير أن كتاباته تأتي متأخرة عن عقد الاتجاه الرومانسي وهو الثلاثينيات. ومن المجموعات القصصية التي أنتجها ذلك الكاتب: «من الأعماق» و «صيحات الشعب» و «لن نموت» و «قمصان الدم» و «رياح النيران» و «دماء لا تجف» وغيرها، وأكثرها منشور بين سنتي ١٩٥٢- ١٩٥٦م.

خصائص عامة للاتجاه الرومانسي:

بالرغم من أن ثلاثة التيارات تنضوي تحت مسمى الاتجاه الرومانسي فإن معنى الرومانسية ونسبة تجليها ليست واحدة، فهي مختلفة بين الرومانسية التي تتغني بمشاكل الأنا الطبقية لدى البرجوازيين خاصة، وبين الأنا العاطفية

---

(١) د. صلاح رزق، القصة القصيرة، ص ٣٤٤، ٣٤٥.

(٢) السابق، ص ٣٤٥.

الانهزامية المنغلقة على نفسها المبتعدة عن كل شيء حتى عن مجتمعها، ثم الرومانسية التي اختلطت بالواقعية شيئا ونبأت بأن اتجاه الكتابة في الفترة التالية سيكون واقعيا مرتبطا بأزمة المجتمع على نحو أكثر.

وتبعا لذلك فقد **اختلفت المضامين** التي اهتمت بها كذلك، فعلى حين عبر **التيار الأول** عن هموم هذه الطبقة، وهي «هموم خاصة..الإرهاق في العمل أو التأخر عن البيت..ضجر الزوجة لإحساسها بالوحدة، ومللها لعدم وجود مسرح أو دار أوبرا في مكان عمل الزوج..هموم راقية أو أرستقراطية»[(١)]، عبر **التيار الثاني** عن هموم المحبين فقط من البرجوازيين كذلك، وتغنى بلون معين من الحب هو الحب الذي ينحو نحو المثال ويخدع نفسه به ثم يهرب إلى انهزامية تدفع غالبا إلى الانعزال ثم الانتحار. وتفرد **التيار الثالث** بالرومانسية في معناها الإيجابي؛ فهي من حيث تعبر عن حساسية الفرد ورؤيته الفردية الخاصة تعد رومانسية، ثم هي من حيث توجه هذه الحساسية وتلك الرؤية على قضايا المجتمع لإبراز موقف هذا الفرد - المثقف غالبا- منها تفتح مجال الرومانسية على الواقع، ولأنها غالبا ما تتخذ السخرية بابا إلى النقد فإنها تغري الناس بثورة على المختل من القضايا التي تعبر عنها؛ ولأجل ذلك صح أن تكون مشوبة بواقعية سوف تسيطر على اتجاه القصة في مرحلة تالية لذلك مباشرة.

أكثر تجارب التيارين الأولين تعتمد على التهويل من الأنا وتضخيمها وتمجيد طبقة البرجوازيين في خصالها وأحلامها وهمومها، فقد حرص كتاب التيار الأول خاصة على إظهار الانتماء الطبقي الذي تنتمي إليه شخوصهم، بل يذهب بعض النقاد أبعد من هذا حين يرى أن مظاهر ذلك تبدو حتى في حرصهم على إرداف أسمائهم بلقب «محام» حال نشر القصة، والمحاماة وظيفة تشير في تلك الآونة إلى ترتيب طبقي على ما يبدو؛ خاصة حين نعلم أن هذه الطبقة «فكرت في خلق جيل من أبنائها القانونيين، حماية لمصالحها ورغبة في أن تصبغ القوانين بالصبغة التي تريدها وترغب فيها، ومن هنا كان كل أبناء الطبقة

(١) د. صلاح رزق، القصة القصيرة، ص ٣٢٣.

المالكة والرأسمالية يدرسون القانون في أوربا أو في مصر»[١] بل إننا نطالع في «الطائشة» لمحمود كامل زعيم التيار الأول اختياره لشخصية الزوجة من الطبقة الفقيرة التي منحها الزوج «تأشيرة» الدخول إلى عالم البرجوازيين حين تزوجها، لكنها لم تحسن التصرف فيما مُنحت فآلت الأمور إلى طلاق فيما يشبه طردها من بين أبناء هذه الطبقة لتعود سيرتها الأولى.

فيما يخص فنيات البناء؛ فإن القصة ظلت تكتب بالطرق نفسها التي كتبت بها الأجيال السابقة، فالأحداث تبنى في تدرج طبيعي هرمي، والاستفادة من تقنيات الزمن المختلفة قليلة، اللهم إلا استفادة محمود كامل من فنية الاعتراف في «الطائشة» التي مكنته من سرد حياة البطلة/الزوجة كاملة على لسانها في قصة قصيرة، ومثيلها استفادته من أسلوب اليوميات الذي استخدمه في «الحنين». كما يمكن في سياق التفتيش عن الجدة في البناء أن نذكر عمل نجيب محفوظ بصدر قصته «همس الجنون»؛ إذ بناها على أسئلة متدرجة هدفت إلى التشويق وأخذت القارئ أخذا إلى متابعتها:ما الجنون؟...كيف حدثت؟ متى وقعت؟...ثم ماذا؟...كيف؟..»[٢].

كما ترسخ في أذهان كتاب هذه الفترة أن خصوصية ذلك الشكل الفني في قصره، فجاءت القصص في عمومها مراعية هذه الخصوصية دون نفي لوجود تجاوزات وقعت.

والنهايات رومانسية؛ بل هي أكثر أجزاء القصة تحملا لأمارات الرومانسية، وغالبا ما تكون حزينة انهزامية، كما في الحنين أو «الطائشة» لمحمود كامل، وقد ينهي الكاتب حياة بطله بالمرض المزمن أو الانتحار أو الموت، كما في قصة «غرام الشاعر»لأمين حسونة، وكما في بعض قصص نجيب محفوظ كـ «الهذيان» ضمن مجموعته «همس الجنون».

---

(١) السابق، ص ٤٧.

(٢) السابق، ص ٣٤٦، ٣٤٧.

وشخوص التيار الأول غالبا مختارون من أبناء الطبقة البرجوازية من الشباب والفتيات والأزواج والزوجات لمناقشة مشاكلهم من خلال القص عنهم. بينما يمعن أصحاب التيار الثاني في اختيار الشخصيات المرهفة وتصويرها على درجة كبيرة من الحساسية، كأن يختار أمين حسونة شخصية شاعر بطلا لقصته «غرام الشاعر».

تظهر على اللغة آثار الرومانسية واضحة جلية بين إظهار التهالك في الحب: «وكانت أليس الضياء الذي يستمد منه نوره وسناه، والشعاع الذي ينبعث إلى نفسه» وبين الاستعانة بالأوصاف الحالمة:«...حديث السن، شاحب اللون، أزرق العينين هادئهما...»، وبين إظهار الشخصية ضحية حتى لمجرد رؤية الحبيب: «..الدموع تتلألأ في عينيها الواسعتين»، أو كما عند أمين حسونة: «كان قلبها ضحية الآلام، ومبعث الشقاء لها ولأسرتها، كما كان قلبه موضع التعاسة ومحط الخيبة والفشل. وكلاهما ضحية الحب... هو ضحية المرأة القاسية، وهي ضحية الرجل المخادع»، والطبيعة تحتضر مع المحتضر، وتلك سمة من سمات الأدب الرومانسي:«ظلت تعاني سكرات الحمى نحو شهرين إلى أن قسا الدهر عليها، فاهتصر زهرة حياتها في ليلة عاصفة كانت الرياح تئن خلالها أنين المحتضر»[1].

ثانيًا: الاتجاه الواقعي:

خلال قصص هذا الاتجاه اختفت- أو كادت تختفي- الصبغة الرومانسية التي عبرت عنها التيارات الثلاثة الماضية، وحلت محلها هموم اجتماعية غير ذاتية، اندفع الكاتب إليها مستشعرا المسئولية تجاه واقعه.

وما نريد أن نذكره في صدر حديثنا هنا هو أن ظهور ملامح الاتجاه الواقعي وانتشارها خلال قصص تلك الفترة لا يعني انتهاء المد الرومانسي، كما أن شيوع الملامح الرومانسية في فترة سابقة لا يعني غيابا تاما للنفس الواقعي، والأمر إذن على الصفة الغالبة.

---

(١) السابق، صفحات: ٣٤٣، ٣٣٩، ٣٢٦، ٣٤٢، ٣٤٣ على الترتيب.

وتصنف الواقعية في تلك الفترة إلى تياريها البارزين: النقدي والاشتراكي، وجوهر الفرق بينهما في أن الكاتب المتبني الاتجاه الأول يذكر واقعه كما هو دون تجميل لقبيح أو تقبيح لجميل، في حين أن الآخر لا يكتفي بذلك حتى يذكر ما يشير إلى التغيير أو الأمل في حدوثه، ولا ينفي ذلك وجود فروق أخرى ترتد إلى نشأة الأولى بأوروبا وظهور الأخرى بروسيا، وأن أولاهما أسبق زمنا، وأن الأخيرة تبنت آراء الشيوعيين ونافحت من أجلها في بادئ الأمر ثم ما لبثت التسمية أن شملت كل أدب واقعي يسعى صاحبه إلى تقديم فسحة الأمل لمشكلات الواقع.

ويمكننا أن نتبين ملامح هذين التيارين الواقعيين خلال قصص هذه الفترة، حيث يمثل التيار الأول كل من يحيى حقي بمجموعتيه «قنديل أم هاشم ١٩٥٤ وأم العواجز ١٩٥٥م»، ومحمود البدوي بمجموعات منها «فندق الدانوب ١٩٤١، والذئاب الجائعة ١٩٤٤، والعربة الأخيرة ١٩٤٨م»، وكذا سعد حامد وشكري عياد، وعبد الرحمن فهمي. وقد كانت مجلات وصحف مثل «المصري والمسا والجمهورية» لسانا لهم، في حين يمثل كل من سعد مكاوي وعبد الرحمن الشرقاوي وأحمد رشدي صالح ومحمود السعدني وأحمد نوح وآخرين التيار الثاني. وقد كانت «المصري والشعب والجمهورية وصباح الخير» هي لسانهم المعبر عنهم في نهاية الأربعينيات وطوال الخمسينيات.

خصائص:

اعتمد نتاج هؤلاء على الواقع لا على تضخيم ذات الفرد والتعبير عن مشاكله الخاصة، لكن ليس معنى هذا أن الواقعية عندهم ترتد إلى مجرد النقل الذي تصبح القصة معه مجرد مرآة ينعكس على صفحتها المجتمع؛ بل يضيفون إليه من وعيهم الخاص بالواقع، وربما أضافوا إليه من ذات الكاتب وانطباعاته ومشاعره؛ خاصة عند أصحاب تيار الواقعية النقدية؛ ولأجل ذلك استحقوا مصطلح «**الواقعية الانطباعية**» في تقسيم الدكتور «النساج» لتيارات الواقعية.

على أن الفرق البين بين كتابات كل من التيارين انحياز التيار الثاني للمذاهب السياسية وتبني الفكر الاشتراكي خاصة، ولذا استحق هؤلاء «**الواقعية**

الانحيازية» تسمية لهم في التقسيم المشار إليه، وذلك في الوقت الذي تحرر فيه أصحاب التيار الأول من التقيد بأي مذهب.

واهتمامهم بدقة نقل الواقع هي وراء دقة **الاهتمام برسم الشخصية** خارجيا وداخليا، «وهذه الظاهرة تبدو أكثر جلاء عند يحيى حقي في صوره القصصية، وعند عبد الرحمن فهمي في تقديمه للنماذج الشعبية، بينما تتضاءل هذه النسبة رويدا رويدا في قصص شكري عياد ومحمود البدوي وسعدحامد، الذين يقدمون انطباعاتهم عن الشخصية وإحساسهم بها وشعورهم نحوها»(١).

وهو كذلك وراء **الاهتمام باللغة** عنصرا أساسيا في نقل الواقع وتصويره تصويرا دقيقا، « فهم يحتفظون لها بقواعدها، ورونقها، وجمالها. وهي تساعدهم على نقل تصورهم للواقع وعلى تجسيد خيالهم في بعض الأحيان، وتقريب المشاهد والمرئيات إلى حس القارئ ومشاعره، وهذا هو السر في أننا نظفر بالكثير من التشبيهات في قصصهم»(٢). ويمكن الاستشهاد على ما ذهب إليه الدكتور النساج من أعمال يحي حقي والبدوي خاصة.

كما أن لشكري عياد وعبد الرحمن فهمي **ميلا إلى كتابة الحوار بالعامية**، في محاولة لإذابة الفوارق بين العامية والفصحى داخل القصة؛ فكان استخدام العامية الفنية؛ أي التي ليست بالمستهجنة أو السوقية المبتذلة، ثم كان استخدام بعض الألفاظ العامية خلال السرد كذلك، وهو أمر ذكره الدكتور النساج في معرض الاحتفاء بهما وبمقدرتهما على المزاوجة بين الأمرين دون بلوغ حد الإسفاف والاستهجان(٣). على أنه إذا لم يكن يخشى على هذين الكاتبين بلوغ الإسفاف أو السقوط إلى الابتذال فإنه يخشى أنهما يفتحان بذلك الباب أمام غيرهما ممن لا يمتلك المقدرة اللغوية والفنية التي تعصم من السقوط في الزلل.

(١) د. النساج، اتجاهات القصة، ص ٢١١.

(٢) السابق، الصفحة نفسها.

(٣) السابق، ص ٢٣٨.

لم يؤمن أصحاب الواقعية بالصراعات الطبقية، وسخروا كثيرا من البرجوازية، بل نرى سعد مكاوي في قصته «الينبوع» ١٩٤٩م يتنبأ بسقوطها وينحاز إلى الفلاح في هذه القصة وفي غيرها كقصصه: «قراريط رضوان التسعة، وعلى بحر شبين، وكفر العقلاء، والماء العكر..»، وكذا نجد عبد الرحمن الشرقاوي يكشف عن مساوئها وينحاز بدوره إلى طبقة الفلاحين في أكثر قصصه[1]، بل وتوج ذلك الاتجاه بروايته «الأرض».

اهتم يحيى حقي وعبد الرحمن فهمي **خاصة بالمدينة في طبقتها الشعبية**، واهتم البدوي على نحو خاص بالعلاقة بين الرجل والمرأة، لكن له قصصا احتفت كثيرا بالقرية خاصة في صعيد مصر- وهو أحد أبنائه- ونضحت فيها قضايا القتل والثأر على نحو أخص.

انحازت قصص التيار الثاني في المقام الأول **لقضايا الريف والفلاح**، فهو مضمون تنضح به أعمال «مكاوي والشرقاوي وأحمد رشدي صالح وعلى الدالي وزكريا الحجاوي»، وتأتي مضامين أخرى تتعلق بحياة المدينة في المرتبة الثانية يمثلها غالبا «نعمان عاشور» الذي ركز على شخصية من لا عمل له من أهل المدينة. وكذا دارت قصص «محمود السعدني» حول الطبقة الشعبية في المدينة وقصص «محمود صدقي» حول العمال الكادحين في المصانع مقابل قروش زهيدة.

مزجت قصص التيار الأول بين **الواقع الخارجي وبين انطباعات الكاتب** عن هذا الواقع دونما غلبة لأي منهما على الآخر. وهذا ما يميز واقعية التيار الأول التي عبرت كما سبق عن رؤيتها للمجتمع ومشاعرها تجاهه[2].

وبانتماء قصص التيار الثاني للواقعية الاشتراكية **جاءت قصصهم مختلفة النهاية** عن قصص التيار الأول؛ فبرغم أن التيارين اهتما بقضايا الفلاح والطبقات الشعبية ومن قبلهما اهتم بها الرومانسيون، فإن أصحاب الواقعية

---

(١) السابق، ص ٢٧٥.

(٢) السابق، ص ٢٣٤

الاشتراكية لم يصوروا الفلاح خانعا مستسلما؛ بل صوروه ثائرا؛ وتقدم قصة «الماء العكر»١٩٥٦م لمكاوي و «الخادم» للشرقاوي نموذجا جيدا لذلك [١].

أكثر قصصهم برهان على **رسوخ معنى القصر** والاهتمام بالشكل الفني للقصة القصيرة، بل إن قصصهم تميزت بوحدة الانطباع الذي يبقى أثره بعد قراءة القصة.

سلبيات:

برهنت قصص هذا الاتجاه عن وعي بشكل القصة القصيرة الفني وإحكام بنائه، فيما عدا قصصا ليحي حقي ومحمود البدوي **وقع لها التزيد** الذي أصاب بناءها بالاضطراب.. والأمر نفسه نجده عند الشرقاوي ورشدي صالح والدالي والحجاوي، في بعض من قصصهم؛ إذ يأخذهم الحرص على توخي الدقة والوضوح إلى الإسهاب الذي يطغى على الشكل الفني للقصة[٢]. وتلك شوائب يبدو أن بعض الكتاب لم يكونوا قد تخلصوا بعد منها.

لم تبرأ بعض قصصهم من الخطابية والتقريرية التي يرفضها الفن، وتقدم قصتا «العقرب» و «الخادم» للشرقاوي نموذجا لذلك، وكذا قصة «الوابور الجديد» لمحمد صدقي [٣].

يبدو أن تحمس بعض الكتاب للقضايا التي يتناولونها كانت على حساب فنيات أخرى؛ خاصة في **جانب الشخوص** التي صارت عند الحجاوي والدالي مثلا « أبواقا تردد ما يدفعها إليه الكاتب؛ وتحولت قصصهما القصيرة التي كتباها عن الريف المصري إلى شواهد وأدلة لإثبات فكرة أن الصراع حول المصالح الاقتصادية»[٤].

---

(١) السابق، ص ٢٧١، ٢٦٤.

(٢) السابق، ص ٢٧٠

(٣) السابق، ص ٢٨١

(٤) السابق، ص ٢٧٧

وفيما يخص اللغة وقعت تجاوزات من يحي حقي الذي استعان بالعامية خلال السرد والوصف؛ وجهد في بث عبارات وجمل وألفاظ وصور وتشبيهات وأمثال عامية قحة، قد لا يقبلها الذوق السليم في بعض الأحيان ولا تحمل «شحنة» «فنية»[1].

٣/٢/ ٥ مرحلة التجديد في القصة القصيرة:

(الستينيات وما بعدها)

تقلبت القصة بين الاعتراف والنكران، وبين خصوصية الشكل الفني واختلاط معالم الأنواع السردية، ثم بين اصطباغها بملامح فردية رومانسية وبين ارتباطها بالواقع، لكن هذه المراحل جميعا عملت على تشذيبها شكلا وتهذيبها مضمونا، حتى تم صقلها أو كاد وقد أوشكت الستينيات أن تبدأ.

وبدخول القصة فترة الستينيات تتضافر عوامل جديدة تأخذ هذا الفن شوطا آخر بعيدا عن البحث عن اتجاه أو التخلص من ترهلات البناء.

ويمثل هذه المرحلة موجتان من كتاب القصة في مصر: أولاهما موجة جيل الستينيات وبدايات محاولات التجديد، ومن رجالها: «إبراهيم أصلان، جمال الغيطاني، محمد حافظ رجب، يوسف الشاروني، إدوار الخراط، مجيد طوبيا، عبد الحكيم قاسم، صنع الله إبراهيم، يحيى الطاهر عبد الله، محمد إبراهيم مبروك، أحمد هاشم الشريف، محمد مستجاب، محمد البساطي، سعيد الكفراوي، عبده جبير...»، وقد زاول هؤلاء جميعهم أو أكثرهم كتابة القصة والرواية خلال فترة الستينيات وما بعدها ثم لحقت بهم الموجة الثانية التي أكدت هذه المحاولات وصقلتها بغزارة الإنتاج أو قدمت تنويعات عليها فأضافت إليها أو عدلت منها، ومن هؤلاء: «يوسف أبو رية، جار النبي الحلو، سمير ندا، فؤاد قنديل، خيري عبد الجواد، نبيل عبد الحميد، محمد المنسي قنديل، محمود

---

(١) السابق، ص ٢١٧

الـورداني، محمـد جبريـل، سـيد الوكيـل، محمـد كـمال محمـد، أحمـد أبـو خنيجـر، ربيـع الصـبروت، نـاصر الحلـواني، سـحر الموجـي، مـيرال الطحـاوي...»، وغيرهـم.

على أنه من الثابت أنه لا يمكن في عالم الأدب وضع تواريخ صارمة تقف حدا بين مرحلة وأخرى؛ وإن كان يمكن الارتكان إلى عامل الشيوع أو الندرة منذ تاريخ ما هنا أو هناك؛ ومن ثم فإن شيوع ظاهرة التجديد في القصة القصيرة في تلك الفترة لا يعني أن الظاهرة لم تبدُ بوادرها قبل ذلك التاريخ؛ والنقاد على أن القصة تأرجحت خلال نهاية الخمسينيات عند نفر من الكتاب بين التقليد والتجديد، فقد كانت هناك محاولات استشرفت هذا التجديد وإن دخلت من باب الندرة وقتئذ؛ مثلهاغالبا الخراط ويوسف الشاروني ومحفوظ[1] في اتجاههم صوب «التعبيرية» قبيل الستينيات، وكذا عند باكورة إنتاج «البساطي ومحمود العزب وأبو المعاطي أبو النجا، وعبد الوهاب داود وزهير الشايب» وغيرهم في تمردهم على شيء من التقليدي المتوارث من شأن القصة القصيرة، ويقع أكثر هذه المحاولات في صدر عقد الستينيات، وكان على الساحة أن تنتظر حتى نهاية هذا العقد لتكون الغلبة للتجديد فيشيع ويشكل ظاهرة؛ نتيجة تغير عوامل فنية واجتماعية وسياسية.

وليس لنا من حاجة في تفصيل هذه العوامل المجتمعية، أو تلك الظروف الفنية التي اقتضتها سنة التطور داخل النوع الأدبي، فقد ألممنا بشيء منها حين كان الوقوف على هذه الفترة من عمر الرواية. وحسبنا هنا أن نوجز تصنيف أهم القنوات التجديدية التي شقها المبدعون للقصة القصيرة في هذه المرحلة، والتي يمكن تصورها في رأينا على النحو الآتي:

التجديد عبر الرؤية.

التجديد عبر التقنية.

التجديد عبر الإطار.

---

(١) انظر في تفصيل ذلك د. مراد عبد الرحمن مبروك، الظواهر الفنية في القصة القصيرة المعاصرة في مصر(١٩٦٧- ١٩٨٤م)، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩م، ص١٩، و د. عبد الحميد إبراهيم، القصة القصيرة في الستينيات، القاهرة، دار المعارف، سلسلة اقرأ، ط٢، ١٩٨٨، ص ٣١.

أولًا: التجديد عبر الرؤية: الحساسية الجديدة

ارتبطت قصة هذا الجيل بالواقع؛ لكن رؤيتها هذا الواقع اختلفت؛ فقد «اهتزت الواقعية التي كانت تحرص على تصوير المظهر الخارجي ووصف الأمكنة والأشياء بل وتسجيل اللهجات، لأن الواقع قد فهم فهما واسعا بسبب النظريات العلمية والتقدم الحضاري الذي أضاف إلى معناه أبعادا جديدة فبفضل النسبية وعلم الفضاء ونظريات برجسون وفرويد والوجودية والحدسية لم يعد الواقع هو ذلك الشيء الثابت المستقر، الذي يمكن أن تتخذ إزاءه وجهة نظر محدودة ومقنعة ومريحة، بل تحول إلى شيء متحرك باستمرار ويدرك «بالنسبة إلى»..»[1].

إن الطرح الإبداعي لهذه الفترة - فيما يذهي النقاد- يهتم على نحو أكثر بالإنسان في الوقت الذي احتفت فيه الواقعية عبر أطوارها السابقة بالمجتمع وباختيار أفراد تمثله: الفلاح، أو الشريحة الشعبية، أو صغار العمال، والمطحونين والمهمشين.. على تفصيل مر آنفا.

وقد نشأ ذلك لدى كتاب هذا الجيل نتيجة تحول المجتمع ومثقفيه من تفاؤل كبير إلى فشل كبير أيضا؛ تفاؤل بإمكان تحقيق الذات ممثلة في ذات الوطن وذات الأمة بعد التأميم عقب تغيرات سياسية ومجتمعية واسعة واعدة حدثت زمن الخمسينيات، إلى فشل هذه الإمكانية بعد تهاوي ادعاءات النهوض وتعنت أجهزة الدولة وانتهاء الأمور جميعا إلى لا شيء.

وقد أفرز ذلك كله جيلا لا ثقة لديه في المجتمع بمظاهره وثوابته الكبرى سياسة وفكرا وأدبا كذلك، وافتقاد الثقة فيما يخص الأدب سبب كفران الواقعية خاصة في تياريها الظاهرين النقدي والاشتراكي، كما أنتج تلك النظرة التشاؤمية والسوداوية التي تطالعنا بها أعمال هذا الجيل، وهي تختلف دون ريب عن أعمال الجيل الواقعي السابق، وإن كان هؤلاء وأولئك حانقين على

(١) القصة القصيرة في الستينيات، ص ٣٢.

جوانب سياسية واجتماعية يغص بها المجتمع، إن «أدب الجيل السابق كان أكثر تفاؤلا. وممكن في تفاؤله حتى يتجاوز الواقع، أدب الجيل الجديد أكثر تشاؤما. الجادون من الجيل الجديد أكثر تشاؤما وأكثر إحساسا بالإحباط. التفاؤل الزائد ينظر للاستراتيجية ولا ينظر إلى التكتيك، التشاؤم الزائد قد يغرق في التكتيك وينسى الاستراتيجية»[1].

إن واقعية ما قبل الستينيات فيما يرى الرأي السابق شغلت بما يجب أن يحدث في المجتمع(= الاستراتيجية)، في حين شغل جيل الستينيات بكيفية الحدوث(= التكتيك).

والرؤية المختلفة التي نعني والتي تحلى بها هذا الجيل عبر عنها بعض النقاد بأنها « نفض الواقع من جديد. التدقيق جدا في تفاصيل الواقع. الخشية من التعميم أو البناء المتكامل. الغوص جزئيا» ورد أسبابها إلى« الإفراط في الحلم، عدم الإيمان بالبناء المكتمل، عدم التفاؤل في النظرة إلى الواقع، يتحول عندهم إلى الواقع الكابوسي الواقع المحبط والممزق.هذه الرؤية هي التي تنتج بالضرورة أشكال القصة القصيرة التي نلاحظها»[2].

وقد نتج عن تبني هذه الرؤية الحساسة للواقع والإنسان أن تتبدل موازين كثيرة في كتابة القصة القصيرة، وأهمها أن اللحظة الدرامية أو المأساوية لم تعد هي محور القصة الذي تؤثر من خلاله في المتلقي؛ فقد غدا في مكنة الكاتب أن «يستخرج من فتات الحياة مآسي لا حصر لها، استخراج ما هو غير عادي مما هو عادي...استخراج المأساة من هذه اللحظات الكثيرة التي يعيشونها كل يوم في انتظار المواصلات أو الحصول على لقمة العيش»[3].

---

(١) ربيع الصبروت، قضايا القصة الحديثة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧، ص ٥١، ٥٢. والرأي للدكتور عبد المحسن طه بدر؛ فالكتاب مجموعة مقالات لكبار النقاد في مصر.

(٢) السابق، ص ٥٣.

(٣) السابق، ص ٥٤، ٥٥، والرأي للدكتور محمد فتوح أحمد.

وقد بان من المراحل السابقة كيف أن وظيفة القصة أو غاية أصحابها منها تدخلت بنصيب كبير في الكيفية التي يتشكل بها البناء؛ ولما خرجت وظيفة القصة عند هذا الجيل غالبا عن معنى التسجيل لما يدور في المجتمع وللمطحونين فيه بصورة مباشرة، إلى أن غدت لحظة زمنية قصيرة مشحونة برؤية كاتبها تجاه هذا المجتمع..لما غدت كذلك كان لزاما أن تتغير تقنياتها وقالبها؛ بأن تفقد كثيرا مما عدته تزيدا ولغوا يبعد عن التركيز على اللحظة المطلوب بث الرؤية من خلالها، وتجنح صوب التعبيرية لا التقريرية، وتُغلّب ناحية الإيماء على التصريح، وتشحذ المتلقي للتفاعل معها بدل أن تصور له كل جزيئات الواقع جاهزة.

هذا وغيره هو ما يميز قصة جيل الستينيات وما تلاه، والمسئول عن تميز القصة به في المقام الأول هو الرؤية التي تبنتها تجاه المجتمع؛ وتلك رؤية تتجاوز التفصيل إلى الشمولية وتتخطى الرصد والتسجيل إلى فلسفة معنى الحياة ولفتاتها، رؤية نعتها النقد «بالحساسية الجديدة» تمييزا لها عن حساسية تقليدية هي الواقعية بتياراتها السابقة على واقعية هذا الجيل.

ثانيًا: التجديد عبر التقنية:

يراد بالتقنية **الوسيلة الفنية التي يتوسل بها الكاتب لتقديم محتواه وبسط رؤيته.** وحين يقال إن القصة في هذه الفترة جددت من خلال التقنية فإن ذلك يعني أنها استحدثت تقنيات جديدة للعرض والسيطرة على اتساع الزمن، أو أنها ألحت على تقنية كانت موجودة من قبل وأفادت منها ما لم تفده القصة من قبل.

ومن هذه التقنيات: «تعدد الأصوات، وتوظيف الرمز والأسطورة، والمفارقة، والاستعانة بتقنية المونتاج السينمائي، وكذا تقنيات تيار الوعي، كالمنولوج والحلم والمناجاة، ثم توظيف إمكانات الشكل الكتابي نفسه: السطر، والفقرة، والفراغات...، ثم التوسل بعتبات الكتابة وخطاب النص الموازي...».

وقد نشأ اختلاف نظرة القصة للتقنية هنا تبعا لاختلاف رؤيتها للحدث وتعبيرها عن المجتمع؛ إذ لم يعد الحدث عندها واقعة اجتماعية بقدر ما هو

إشارة إلى الإنسان ولمحة عن فلسفة تقف وراء الحياة. ثم عن نضج فهمها لطبيعة البناء الفني للقصة ومحاولتها السيطرة على اتساع الزمن بتقنيات مختلفة رغبة في الوفاء لقصر القصة، بل ضغط هذا القصر قدر الطاقة كما في شكلي «القصة اللوحة والقصة القصيرة جدا»؛ رغبة في تعميق الأثر المنشود من ورائها.

وإذا كان قد سبق القول إن تطور القصة خلال العقد هذا كان **مرهونا بظروفه السياسية**، فإنه يضاف إلى ذلك **انفتاح القصة ذاتها على منجزات الفنون الإنسانية** الأخرى التي كانت قد سبقت إلى التطور والانتشار في المجتمع المصري أوانئذ نتيجة تطور وسائل عرضها وتيسر سبل الوصول إليها؛ كـ «السينما والمسرح والتلفزيون والموسيقا وغيرها من الرسم والكاريكاتير»؛ فعن **السينما** والمسرح أخذت وسائل جديدة للعرض؛ كتقنية المونتاج، وتعدد الأصوات، والفلاش باك وغيرها. وعن تقدم **علم** النفس أخذت إمكانية توظيف المونولوج والحلم والكابوس في توضيح مسار حياة الشخصية والتكهن بمستقبلها. وعن فني **النحت والرسم** أخذت طرقا جديدة في تعميق الحدث وصقل الشخصية عبر الوصف الدقيق لجزيئات صغيرة قد تبدو هامشية على رتوش اللوحة أو اللقطة، كما أفادت من فنون **الكاريكاتير والجروتسيك** في إشاعة جو من السخرية وتقديم المحتوى على أساس من المفارقة التي تنطق صارخة بتناقضات الحياة وعجز الفرد عن تفسيرها.

وغير بعيد أن يتوسل فن القص عموما بأدوات غيره من هذه الفنون لأن موضوعها جميعا واحد وهو الإنسان، كما أن فن القص على مرونة تكفل له الاستفادة من منجزاتها، ويبقى تحقيق الاستفادة المثلى منها رهنا بمقدرة كتاب أشربوا التجديد واستبقت رؤاهم الراهن وتجاوزته إلى استشراف قنوات جديدة.

هذا، ويمكن الوقوف هنا على تقنية منها وهي تيار الوعي، فهي الأكثر شيوعا بينها:

وتيار الوعي أو تيار الشعور مصطلح لـ «وليام جيمس»[1] خصه بالانسياب المتواصل للفكر والإحساس في العقل البشري، وعلى ذلك فإن القصة إذا ما أضيفت لتيار الوعي فعُبر عنها بأنها قصة تيار وعي فإن المقصود بذلك وحسب تعبير «روبرت همفري» «نوع من القصص يركز فيه أساسا على نوع من مستويات ما قبل الكلام من الوعي بهدف الكشف عن الكيان النفسي للشخصيات»[2].

وللشخصية في العمل الروائي جانبان: أولهما خارجي، ونبدأ في التعرف عليه منذ اللحظة الأولى التي تقدم فيها هذه الشخصية: كالتعرف على اسمها وطبيعة عملها ودورها داخل أسرتها ومجتمعها ونحو هذا، وآخر داخلي متمثل في مستوى تفكيرها وكيفية تعاملها مع المشاكل التي تعرض لها. ولأن الشخصية تبتعد عن السطحية بقدر ما يعمق الكاتب من تصويرها وتقديمها لقارئه في جانبيها كليهما فالغالب أن يكون من الكاتب اهتمام بالجانبين، وإن كان واردا ألا يكون منه مساواة في تقديمهما بقدر واحد، إذ له الإلحاح على أحدهما بالقدر الذي يظنه مناسبا لعرض الحدث، وادعاء أن الشخصية بأحد جانبيها فقط ادعاء لا يسلم؛ إذ الجانب الأول إضاءة للشخصية عامة وإرهاص بما يمكن أن تكون عليه من الناحية الذهنية، والآخر برهان للأول، وكلاهما مطلوب إذا أريد للشخصية أن تخرج من محدودية العمل الروائي إلى عمومية التجربة الإنسانية.

وإذن فإن ارتياد الكتاب المناطق الداخلية للشخصية يستهدف في المقام الأول تعميق الشخصية وصقلها من الداخل، كما كان لوصفها الخارجي مهمة نحتها من الخارج كي تبدو في النهاية مقنعة تتحرك في إطار فني مقبول، وقد يكون من غاياته كذلك زيادة ربط القارئ بالشخصية؛ إذ إن تعاطفا خفيا يولد بين المتلقي والشخصية التي يستعرض

---

(١) أحد علماء النفس وفلاسفة العصر الحديث(١٨٤٢-١٩١٠). انظر تعريفا به بهامش ص٢١ من كتاب روبرت همفري: تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمه وقدم له وعلق عليه د. محمود الربيعي، القاهرة، دار غريب للطباعة،٢٠٠٠م.

(٢) المرجع السابق، ص٢٧. وانظر كذلك: ديفيد لودج، الفن الروائي، ترجمة ماهر البطوطي، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، ط١، ٢٠٠٢م، ص٥٠، وإبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، ص١١٦، وسامي خشبة، مصطلحات فكرية، مصطلحات فكرية، القاهرة، ط مكتبة الأسرة، ١٩٩٧م، صفحات: ٨٧، ٨٨، ٢٥٣.

خبيئة ذهنها وتفكيرها ويصل بطريق غير مباشرة إلى خبراتها وتعاملاتها. وقد يكون منها كذلك على حد تعبير همفري: «توسيع الفن القصصي بتصوير الحالات الداخلية»[1].

وبلوغ هذه الغايات مشروط لا ريب بفنية تقديم الوعي نفسه منصهرا بمستويات التعبير الأخرى التي ركبها الكاتب، فمن البين أن نشاز فقرات تيار الوعي وسط فقرات القصة مما يعطل بلوغ هذه الغايات التي ألجات القصة بداية إلى مناطق اللاشعور وتجشم الخوض عبر مسالكها.

ويسير توظيف تيار الوعي في هذه الفترة المذكورة في سياق تمرد هذا الجيل على الواقعية بتياريها السابقين وثورتهم على ما عدوه تقليديا من بناء القصة قبلهم؛ كما أنهم اتخذوه «سبيلا لبلبلة البنيان الزمني السببي العضوي، وسبيلا للعبث واللامعقول والسريالية وللوصول إلى مناطق جديدة ومستبعدة من التجربة الإنسانية»[2].

ويعد النقاد الكاتب «إدوار الخراط» أحد أبرز الأسماء التي سلكت في كتاباتها هذه التقنية؛ فقد اهتم بتجسيد عالم اللاشعور وأكثر منه بدءا من مجموعته «حيطان عالية» ١٩٥٤م، ثم في مجموعتيه: «ساعات الكبرياء»١٩٧٢م، و «اختناقات العشق والصباح»١٩٨٣م، بل واتبعه كذلك في جل رواياته تقريبا،

---

(١) همفري، تيار الوعي، ص٣٤. وفي هذا السياق ذكر همفري ما يشبه حديثا عن قيمة تكنيك تيار الوعي من خلال مناقشة سريعة لبعض أعمال عدد ممن اشتهروا بروايات تيار الوعي كدوروثي رتشاردسون وفرجينيا وولف وجيمس جويس ووليم فوكنر وغيرهم، ثم ختم ذلك بقوله: «لقد أسهم هؤلاء الكتاب في فن القصص عموما من حيث إنهم فتحوا لهذا الفن منطقة جديدة من الحياة... لقد أضافوا وظيفة عقلية، ووجودا نفسيا لمنطقة الدافع والفعل التي كانت موجودة بالفعل(....) وقد أثبتوا من خلال إنتاجهم أن الذهن الإنساني- وبخاصة ذهن الفنان- شديد التعقيد، ومستعص على الدخول في الأنماط التقليدية». انظر: تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص٥٥، ٥٦ وهو يتحدث بلا شك عن الروايات التي خلصت لتيار الوعي ويقصد من الكتاب أولئك الذين أخلصوا لهذا اللون من الإبداع تقريبا؛ غير أن ما قاله هنا يمكن أن ينسحب كذلك على عدد من القصص والروايات التي استعانت بالتقنية وسيلة للعرض وإن لم تخلص كاملة لتيار الوعي وعلى عدد من الروائيين وإن لم يخلصوا لذلك اللون فقط في إبداعهم، ولم يعرفوا به فقط.

(٢) د. خيري دومة، تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة، ١٩٦٠- ١٩٩٠م، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م، ص ١٦٤.

وكـذا محمـد البسـاطي في مجموعتـه «الكبـار والصغـار»١٩٦٨م[1]، ومحمـد حافـظ رجـب بمجموعاتـه ومنهـا «الكـرة ورأس الرجـل»١٩٦٨م، و «مخلوقـات بـراد الشـاي المغـلي»١٩٧٩م. ومحمـود عـوض عبـد العـال في «الـذي مـر عـلى مدينـة»١٩٧٤م، ومجيـد طوبيـا في «خمـس جرائـد لم تقـرأ»١٩٧٠م، و «الأيـام التاليـة»١٩٧٢م. ثـم ربيـع الصـبروت، ومحمـد المنسي قنديـل وغيرهـم.

وأكـثر الوسـائل الفنيـة التـي نقـل الكتـاب عبرهـا منطقـة اللاشـعور هـي «الحلـم»، ويـأتي توظيفـه خـلال هـذه الفـترة المذكـورة عـلى مسـتويين: مبـاشر وغـير مبـاشر[2]؛ والفـرق بينهـما كائـن في الطريقـة التـي تقـدم بهـا نصـوص الحلـم في القصـة، فـإذا قدمـت هـذه النصـوص مسـتقلة بيِّنـة بـين نصـوص السـرد الأخـرى كنـا أمـام المسـتوى الأول، ويغلـب أن تـصرح الشـخصية القصصيـة ذاتهـا خـلال القصـة بلفـظ يشـير إلى نصـوص الحلـم كقولهـا: «حلمـت، رأيـت..».

وإذا امتزجـت نصوصـه بنصـوص السـرد دون أن يتبينهـا القـارئ إلا بعـد إمعـان النظـر وتأمـل بنـاء القصـة ككل كنـا أمـام مسـتواه الثـاني. وهـو المسـتوى الأكـثر فنيـة؛ حيـث يعـبر عـن انصهـار مسـتويات السـرد جميعـا في بنـاء واحـد، كـما أنـه يخلـق عالمـا مـن التوتـر المطلـوب ويبتعـد بالقصـة عـن الآليـة والترتيـب حـال بنـاء عناصرهـا؛ إذ إنـه «يشـتمل في جوهـره عـلى تداخـل بـين الأزمنـة والأمكنـة والشـخصيات، وفيـه يتحقـق المسـتحيل مـن خـلال آليـات التفكيـك والتكثيـف، فالشـخصيات التـي لم تلتـق تلتقـي والأحـداث المتباعـدة تحـدث معـا، وفي لحظـات قليلـة تتجمـع قـرون عـدة»[3].

وممـن وظفـه ضمـن اللـون الأول محمـد هاشـم الشريـف في قصتـه «الراحلـة والحلـم» مـن مجموعـة «نضـال الخناجـر»، ومحمـود الـورداني في قصتـه «الصرخـة»، مـن مجموعـة «السـير في الحديقـة ليـلا»١٩٧٠م. وممـن أتقـن توظيفـه غـير مبـاشر

---

(١) د. عبد الحميد إبراهيم، القصة القصيرة في الستينيات، ص ٥٤.

(٢) الظواهر الفنية في القصة القصيرة المعاصرة، ص ٢٦٠.

(٣) د. شاكر عبد الحميد، الموت والحلم في عالم بهاء طاهر، مجلة فصول، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع٤، مج١٢، ١٩٩٣م، ص ١٨٩.

الخراط في قصتيه «آخر السكة» و «نقطة دم» من مجموعة «ساعات الكبرياء» ١٩٧٢م، وكذا محمد إبراهيم مبروك في مجموعته «عطشى لماء البحر»١٩٨٣م.

هذا، ومن أهم خصائص قصص تيار الوعي:

التفتيت أو البعثرة المحسوبة لمحتوى القصة؛ فلا يطرد الكاتب مع الشخصية ولا مع فكرة؛ بل تتداخل هذه الأمور وتتقاطع بما يلقي تبعة على المتلقي في تتبع الخيوط السردية واختلاط الأزمنة؛ ذلك أن لمراوحة النص بين مستوى القص الأول ومستوى تيار الوعي في تقديم الحدث أثرا على الزمن الذي هو ظرف لهذه الأحداث والشخوص جميعا؛ فإذا كانت القصة تقدم نفسها من منطقة اللاشعور، وإذا كان من المسلم به أن تلك منطقة لا ترتيب فيها ولا تنظيم لما تختزنه من حوادث وخبرات مرت بها الشخصية، فإننا نكون إذن أمام طائفة من التفاصيل التي تسبح بحرية عبر الزمن ماضيا وحاضرا ومستقبلا بلا رقيب أو ترتيب، اللهم إلا إذا عُد تذكر الذاكرة للحدث ترتيبا من نوع ما.

إن أهم مشكلات تيار الوعي داخل القصة ناشئة عن المنطقة الصادر عنها، وهي الذاكرة التي تفيض دون ترتيب، ومعنى هذا أن مادته متحركة بحرية في الزمن، وتلك أعظم مشكلاته؛ إذ يصعب أن تخضع العمليات الذهنية المتداعية لنظام زمني مرتب، وما تختزنه الذاكرة في فترات تود لو تستدعيه في لحظات، وقد تضغط سنوات بكاملها في لحظة، وقد تلح لحظة فارقة في حياة الشخصية فتمط لتستغرق من الزمن أكثر من حقها فعليا، وناتج هذا أن يتفتت الحدث ويتفكك عنصر الزمن. ثم هو بعد هذا لا ينفك عن الذاتية؛ لأنه فكر ذاتي خاص بصاحبه، وهي خصوصية يُدفَع بها لتصير موضوعا للسرد منصهرا مع خطوطه الأخرى، وعلى الكاتب إحسان انتقاء الأدوات وتهيئة الظروف المناسبة التي تصنع مما هو تفكير ذاتي خاص بالشخصية موضوعا للسرد والقارئ.

كما أن استدعاء هذا المخزون من الذاكرة وتقديمه في خط سردي يوازيه خط سردي آخر هو الزمن الأصلي الذي تقدم فيه الرواية أو مستوى القص الأول = هو مما يزيد الأمر تعقيدا، حيث يجد القارئ نفسه أمام خطين سرديين يتقاطعان مما

يدفعه للتوقف غير مرة لملاحظة الحدث المقدم قبل أن تفلت من بين يديه خيوطه السردية التي بإفلاتها يقف في زحمة من الأحداث غير المرتبة، والتي تعوق خطاب القصة وتحيلها في نظره إلى ضرب من الكتابة الغامضة.

تتحمل اللغة تبعة التقنية كذلك أو تعين على إظهارها، فنرى اللغة تكثر من ظواهر الحذف، والالتفات، واطراح أدوات الربط، وشيوع الإضراب وتقاطع الجمل وغير ذلك مما يعد برهانا على اضطراب الشخصية الذي يلازم مخزون الوعي غالبا ومنطقة اللاشعور.

والشخصية نفسها تتوزع على الأزمنة المختلفة والأمكنة المتباينة، وذلك بتغير مستوى تفكيرها بين تعاملها مع الحدث وقت وقوعه وبين إعادة تقييمها له حين اجترار الذهن له، وهي دوما متجددة تضيف إلى مخزون القارئ عنها؛ نتيجة بعثرة أوصافها وملامحها بين الماضي والحاضر.

ومن هذه السمات كذلك **تعميق إحساس المتلقي** بالشخصية نتيجة أن ارتياد مناطق الوعي يقصد إلى التحليل والتعريف بمخزون الذاكرة واستبطان الشخصية.

ومنها أيضا **تعظيم دور المتلقي** في إنتاج دلالة مثل هذه النصوص التي ترد من هذا الباب؛ من حيث إن المتلقي لا يتلبس هنا بدور التلقي الجاهز؛ بل ينهض بعملية الترتيب والتركيب زيادة على الوعي بحركة الدلالة من أول النص إلى منتهاه حتى يتمكن من قراءة خطابه؛ وإلا أفلتت منه الدلالة وتعطلت إنتاجية النص.

ثالثًا: التجديد في الإطار:

القصة القصيرة جدا، والقصة / اللوحة، وحلقة القصص، والنوفيلا.

كان لاختلاف الرؤية التي تبنتها القصة القصيرة تجاه المجتمع في تلك الإبان، واتضاح الموقف من فنياتها وتوالي الجهود مجربة ومجددة أثر على الإطار ذاته أو القالب الذي سمح بانسلاخ أشكال أخرى عن قالب القصة القصيرة، منها

أشكال تجاذبتها الرواية معها فيما عرف بالرواية القصيرة (النوفيلا)، والحلقة القصصية (الروفلا)، ومنها شكل تجاذبته معها أشكال تراثية حكائية قصيرة جدا كالحكاية الشعبية والنادرة، وهو شكل جاء أشد قصرا من القصة القصيرة عرف بالقصة القصيرة جدا.

ويحظى الشكل الأول- الرواية القصيرة - بكُتاب كُثُر، فما من كاتب تقريبا إلا وقد جرب فيه، ومن بينهم يبرز بهاء طاهر في «أنا الملك جئت»، و «بالأمس حلمت بك»، وصنع الله إبراهيم في «تلك الرائحة»، ويحيى الطاهر عبد الله في «الأخت لأب»، و «المهدي»، ثم المنسي قنديل في «احتضار قط عجوز»، و «بيع نفس بشرية».

على حين يوفر نتاج مستجاب وإدوار الخراط، وإبراهيم أصلان، ولطيفة الزيات، وخيري عبد الجواد نماذج جيدة للون الثاني منها[١].

ويمكن الاقتصار بالحديث هنا على شكل القصة القصيرة جدا، وتعرفها المعاجم بأنها «قطعة مختصرة من النثر القصصي أكثر تكثيفا من القصة القصيرة، ويتراوح طولها أحيانا بين ٥٠٠ كلمة و١٥٠٠كلمة...ويمتلك هذا الضرب من القصة القصيرة كل مكونات القصة القصيرة موجزة مكثفة تكثيفا عاليا في بؤرة قاطعة التحدد»[٢].

والحق أن ما يقال في هذا السياق عن حدها ما هو إلا توصيف لها، لا تعريف بها نتيجة أنها ما زالت في أطوار التكون، ثم لانسلاخها عن القصة القصيرة التي لم تتحدد كذلك بتعريف جامع نتيجة استمرار التجريب فيها مضمونا وقالبا وتوجها.

والقصة القصيرة جدا يمكن اعتبارها لقطة أو لمحة من حياة تبلور فكرة أو تقدم رؤية أو موقفا ما، ولذلك ينهض قالبها على الإيجاز حذفا وقصرا

---

(١) تداخل الأنواع، ص ٢٨٠.

(٢) إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، ص ٢٧٦.

بديلا عن الشرح والبسط، وعلى التلميح بدلا من التقرير، وعلى الجمل القصار المفعمة بالمعاني والدلالات، بديلا عن العبارات الطويلة المثقلة بالروابط والأدوات؛ ولأجل ذلك نراها تبني كثيرا على الخلفية المعرفية التي يشترك فيها القارئ والكاتب كي تطوي تحتها ما قد يصيب بناءها بالتزيد الذي لا يسمح به قالبها.

ولأجل هذا كله فهي- فيما نرى- محفوفة بأخطار بنائية قد تخرج بها من إطار نوعي إلى آخر، وأخطار معنوية قد تحيلها مساحة نثرية لا تحمل قيمة؛ حين لا يفهم المجرب فيها أن العدول عن إطار القصة القصيرة إليها إنما كان بهدف تقديم رؤية مكثفة جدا لا تعنى كثيرا بتفصيل مواقف أو اختلاق حدث تام، فيكون منه التزام الاختزال والاقتصاد دون أن يحتقب موقفا أو يسوق رؤية.

وهي من منجزات جيلي السبعينيات والثمانينيات خاصة، وإن كانت تبتعث ذاكرة التراث القديم من خلال بعض أشكاله الشعبية[1]، ومن كتابها في الفترة المذكورة يحيى الطاهر عبد الله؛ خاصة في قصتيه «أنا وهي وزهور العالم» و «الشجرة» ١٩٧٣م، ومحمد مستجاب خاصة في مجموعته «قصص قصيرة حمقاء» ١٩٧٥م، ثم محمد المخزنجي في مجموعاته: «الآتي» ١٩٨٣م، و «رشق السكين» ١٩٨٤م، و «سفر» ١٩٨٩م، وناصر الحلواني في مجموعتيه «مدائن البدو» ١٩٨٩م، و «غوايات الظل»١٩٩١م، وعبد الحكيم حيدر خاصة في مجموعته «صياد في خص» ١٩٩٥م، وكذا عند سعد الدين حسن، وعبد المنعم الباز، ومنتصر القفاش، ثم عمار علي حسن...وغير هؤلاء.

(١) راجع: د. خيري دومة، تداخل الأنواع، ص ٢٥٠.

أهم مصادر المبحث ومراجعه:

أولًا: المجموعات القصصية الآتية:

محمد تيمور، ما تراه العيون

عيسى عبيد، إحسان هانم

شحاتة عبيد، مذكرات حكمت هانم

محمود طاهر لاشين، يحكى أن

نجيب محفوظ، همس الجنون

يحيى حقي، قنديل أم هاشم

يوسف إدريس، أرخص ليالي

محمود البدوي، فندق الدانوب

إدوار الخراط، ساعات الكبرياء

إدوار الخراط، حيطان عالية

محمد حافظ رجب، الكرة ورأس الرجل

محمود عوض عبد العال، الذي مر على مدينة

مجيد طوبيا، خمس جرائد لم تقرأ

محمد المخزنجي، رشق السكين

ناصر الحلواني، مدائن البدو

عبد الحكيم حيد، صياد في خص

ثانيًا: المراجع الدراسية الآتية:

- إ.م فورستر، أركان القصة، ترجمة. كمال عياد جاد، ومراجعة حسن محمود، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، ٢٠٠١م.
- د. حامد الشيمي، القصة القصيرة في أدب يوسف جوهر، دراسة في خصائص الأسلوب، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١١م.
- روبرت همفري: تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمه وقدم له وعلق عليه د. محمود الربيعي، القاهرة، دار غريب للطباعة،٢٠٠٠م.
- د. صلاح رزق، القصة القصيرة، دراسة نصية لتطور الشكل الفني منذ النشأة حتى١٩٥٢م، القاهرة، مكتبة الآداب، ١٩٩٣م.
- د. مراد عبد الرحمن مبروك، الظواهر الفنية في القصة القصيرة المعاصرة في مصر(١٩٦٧- ١٩٨٤م)، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩م
- د. عبد الحميد إبراهيم، القصة القصيرة في الستينيات، القاهرة، دار المعارف، سلسلة اقرأ، ط٢، ١٩٨٨.
- د. سيد النساج:
  - اتجاهات القصة المصرية القصيرة، القاهرة، مكتبة غريب، ط٢، ١٩٨٨م.
  - القصة القصيرة، القاهرة، دار المعارف، ١٩٧٧م.

أهم المراجع

- إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية،، تونس، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، ١٩٨٦م.

- الأستاذ أحمد ضيف، مقدمة لدراسة بلاغة العرب، القاهرة، مطبعة السفور، ط١، ١٩٢١م.

- د. أحمد هيكل، تطور الأدب الحديث في مصر من أعقاب ثورة ١٩١٩م إلى قيام الحرب الكبرى الثانية، القاهرة، دار غريب، ٢٠١٠م.

- إ.م فورستر، أركان القصة، ترجمة. كمال عياد جاد، ومراجعة حسن محمود، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، ٢٠٠١م.

- د. جابر عصفور، فجر الرواية العربية، ريادات مهمشة، القاهرة، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ربيع ١٩٩٨.

- د. حامد الشيمي:
  - بناء الرواية الجديدة في مصر، دراسة في تفكك السرد وتماسك الدلالة، رسالة مخطوطة بمكتبة دار العلوم القاهرة.
  - القصة القصيرة في أدب يوسف جوهر، دراسة في خصائص الأسلوب، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١١م.

- د. حسن البنا عز الدين، ومراجعة د. محمد عصفور، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، ١٩٩٤م.

- د. خيري دومة، تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة، ١٩٦٠- ١٩٩٠م، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م.
- ديفيد لودج، الفن الروائي، ترجمة ماهر البطوطي، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، ط١، ٢٠٠٢م
- ربيع الصبروت، قضايا القصة الحديثة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧.
- روبرت همفري: تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمه وقدم له وعلق عليه د. محمود الربيعي، القاهرة، دار غريب للطباعة،٢٠٠٠م.
- سامي خشبة، مصطلحات فكرية، مصطلحات فكرية، القاهرة، ط مكتبة الأسرة، ١٩٩٧م.
- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، بيروت، دار الكتاب اللبناني وسوشبريس، المغرب، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٥م.
- د. سيد النساج:
  - اتجاهات القصة المصرية القصيرة، القاهرة، مكتبة غريب، ط٢، ١٩٨٨م.
  - القصة القصيرة، القاهرة، دار المعارف، ١٩٧٧م.
- د. سيزا قاسم، بناء الرواية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، ٢٠٠٤م.
- د. شاكر عبد الحميد، الموت والحلم في عالم بهاء طاهر، مجلة فصول، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع١، مج١٢، ١٩٩٣م.
- شحاتة عبيد، مجموعة درس مؤلم، القاهرة، الدار القومية للطباعة والنشر، ١٩٦٤م.

- د. شفيع السيد، اتجاهات الرواية العربية في مصر منذ الحرب العالمية الثانية إلى سنة ١٩٦٧م، القاهرة، دار الفكر العربي، ط٣، ١٩٩٦م.
- د. صلاح رزق، القصة القصيرة، دراسة نصية لتطور الشكل الفني منذ النشأة حتى١٩٥٢م، القاهرة، مكتبة الآداب، ١٩٩٣م.
- صنع الله إبراهيم، تلك الرائحة، مقدمة الرواية، القاهرة، دار الهدى، ط٣، ٢٠٠٣م.
- د. طه وادي، دراسات في نقد الرواية، القاهرة، دار المعارف، ط٣، ١٩٩٤م.
- عباس خضر، القصة القصيرة في مصر منذ نشأتها حتى سنة ١٩٣٠، القاهرة، الدار القومية للطباعة والنشر، ١٩٦٦م.
- د. عبد الحميد إبراهيم، القصة القصيرة في الستينيات، القاهرة، دار المعارف، سلسلة اقرأ، ط٢، ١٩٨٨.
- د. عبد المحسن طه بدر، تطور الرواية العربية الحديثة في مصر(١٨٧٠-١٩٣٨م)، القاهرة، دار المعارف، ط٥، ١٩٩٢م.
- د. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، ١٩٩٨م.
- د. لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، لبنان ناشرون، ط١، ٢٠٠٢م.
- محمد تيمور، ما تراه العيون، القاهرة، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، ٢٠١٤م.

- محمد جبريل، مصر المكان، دراسات في القصة والرواية، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية، ١٩٩٨م.

- د محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، القاهرة، نهضة مصر، ط٦، ٢٠٠٥م.

- محمود تيمور، مشكلات اللغة العربية، القاهرة، مكتبة الآداب ومطبعتها بالجماميز، ط١، ١٩٥٦م.

- مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، القاهرة، مكتبة الشروق الدولية، ط٤، ٢٠٠٤م.

- د. مراد عبد الرحمن مبروك:
  - بناء الزمن في الرواية المعاصرة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م.
  - الظواهر الفنية في القصة القصيرة المعاصرة في مصر(١٩٦٧- ١٩٨٤م)، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩م

- ابن منظور، لسان العرب، بتحقيق عبد الله علي الكبير، محمد أحمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلي، القاهرة، دار المعارف، د.ت.

تقويم على كتاب الأدب العربي الحديث

أولًا - أجب عما يأتي:

١. حاكى شعراء الإحياء «بناء القصيدة» في الشعر العربي القديم. وضح ذلك مستشهدا على ما تقول، ضابطا الشاهد بالشكل التام.

٢. تعد «الطلاقة البيانية» إحدى أبرز سمات جماعة أبولو. وضح ذلك، مستشهدا على ما تقول، ضابطا الشاهد بالشكل.

٣. تعد «الحرية التعبيرية» إحدى سمات شعر جماعة أبولو. اشرح المقصود بـ «الحرية التعبيرية»، مستعينا بنموذج من أشعار هذه الجماعة.

٤. بنى توفيق الحكيم حبكة مسرحية «الصفقة» على أساس عقدة أساسية تشتمل على عدة عقد ثانوية. وضح عقدة المسرحية الأساسية وعقدها الثانوية مرتبة وفق ورودها بالمسرحية.

٥. التزم شعراء مدرسة الإحياء بـ «النموذج الجمالي الموروث». وضح المقصود بـ «النموذج الجمالي الموروث»، متبعا ذلك ببيان كيفية التزام شعراء الإحياء به من خلال نموذج من أشعارهم.

٦. تطورت اللغة في مسرحيات أحمد شوقي. وضح ذلك بدءا بـ «مصرع كليوباترا»، ومرورا

٧. بـ «أميرة الأندلس»، ثم انتهاء بـ «البخيلة».

٨. اذكر بإيجاز - في نقاط فقط - أهم السمات الفنية لمدرسة المهجر.

٩. اذكر أبرز ما أسهم به شعراء «مدرسة أبولو» في تجديد الشعر العربي الحديث.

١٠. تحدث عن أهداف أحمد شوقي من تقسيمه البيت الواحد على حوار

بـين شـخصين أو أكـثر في مسرحياتـه الشـعرية، مستشـهدا عـلى مـا تقـول.

١١. كان مـن أبـرز سـمات شعر مدرسـة الديـوان «رعايـة الجانـب الفكـري الذهنـي في أشـعارهم». وضـح ذلـك مستشـهدا عـلى مـا تقـول.

١٢. اهتـم شـعراء مدرسـة المهجـر بــ «القالـب القصـصي» في أشـعارهم. تحـدث عن ذلـك مستشـهدا عـلى مـا تقـول.

١٣. وضـح الأثـر الفنـي للتكـرار في قصيـدة «الرحيـل» لفـاروق جويـدة على مسـتوى المقطع.

١٤. اعـرض كيفيـة توظيـف أبي هـمام للرمـز الـتراثي في قصيدتـه «امـرؤ القيـس في بـلاط قيـصر».

١٥. وضـح رؤيـة أحمـد عبـد المعطـي حجـازي خـلال قصيدتـه «سـلة ليمـون»، وكيفيـة توظيفـه الرمـز المعـاصر.

ثانيًا - أكمل ما يأتي:

١. تأسسـت مدرسـة الإحيـاء عـلى أسـاس ...... الشـعر العـربي في عصـور الازدهـار، أمـا مدرسـة الديـوان فقـد تأسسـت بوصفهـا امتـدادا للاتجـاه .... الغـربي.

٢. الرابطـة القلميـة هـي جماعـة أدبـاء المهجـر ......، حيـث قامـوا بتأسيسـها بولايـة ..... عـام ....

٣. كتـب أحمـد شـوقي ثمـاني مسرحيـات كلهـا شـعرية باسـتثناء مسرحيـة .... التـي جـاءت نثريـة. وكلهـا تاريخيـة، باسـتثناء مسرحيتيـه ...... و ...... ، فقـد كانتـا اجتماعيتـين.

٤. أكمـل: يعـد .... و ..... و ..... هـم رواد مدرسـة الديـوان، وكان أول ديـوان صـدر لأحدهـم ديـوان ..... الـذي صـدر عـام ..... .

٥. يعـد الشـاعر .... هـو رائـد مدرسـة الإحيـاء، التـي كان مـن أبـرز سـمات أشـعارها .... و ...... و ....

٦. قـام الشـعراء ...... و ...... و .... بتأسـيس مدرسـة الديـوان بوصفهـا امتـدادا للاتجـاه .... الغـربي. وقـد سـاعدهم عـلى ذلـك إجادتهـم اللغـة ....

٧. في الربع الثاني من القرن العشرين تأسست جماعة أدبية في مصر باسم جماعة .....، وكان من أبرز سمات شعرهم الفنية .... و ....

٨. كتب صلاح عبد الصبور خمس مسرحيات، أولها ...... التي صدرت عام ....، وآخرها .... الصادرة عام ......

ثالثًا - الأسئلة الموضوعية:

م		أ	ب	ج	د
	قد يؤرخ لبداية العصر الحديث بتولي "محمد علي" حكم مصر عام	١٨٠١	١٨٠٥	١٧٩٨	١٨٠٧
٢	أساس مدرسة الإحياء هو اعتبار ..... أصلا لها	المذهب الرومانسي	المذهب الواقعي	الشعر العربي القديم	المذهب الرمزي
٣	كل هؤلاء من شعراء مدرسة الإحياء باستثناء	محمد عبد المطلب	أحمد محرم	إسماعيل صبري	علي محمود طه
٤	أكمل البيت: " ظِباؤُهُ المُنْكَسِراتُ الظُّبا..."	من ناعمِ الدُّرِّ ومِنْ رَطْبِهِ	يَوانعُ الوَرْدِ على قُضْبِهِ	يَغْلِبْنَ ذا اللُّبِّ على لُبِّهِ	تَنْتَبِهُ الآجالُ مِنْ هُدْبِهِ
٥	أكمل البيت: "يَمْشِينَ أَسْرابًا على هِينَةٍ مَشْيَ ... الآمِنِ في سِرْبِهِ"	القَطَا	القِطَا	القُطَا	القَطَى
٦	أكمل قول حافظ إبراهيم: "... ولم أحذر وكانوا بمرصد"	صَعَدْتُ	رَقَيْتُ	مَشَيْتُ	سَرَيْتُ

٧	أكمل قول حافظ إبراهيم: "فليس لنا إلا ... سبيله"	اتِّقاءَ	اتِّقاءِ	اتِّقاءُ	اتِّقاءْ
٨	كل هذه المدارس رومانسية باستثناء	الديوان	المهجر	الإحياء	أبولو
٩	صدر أول ديوان لعبد الرحمن شكري بعنوان	الديوان	الجندول	ضوء الفجر	من وراء الغمام
١٠	من مظاهر التجديد الموسيقي لمدرسة الديوان	الشعر المرسل	المربعات الشعرية	تقسيم القصيدة إلى مقطعات مختلفة القافية	كل ما سبق
١١	قصيدة "إهداء" لعبد الرحمن شكري أتت على نظام	الشعر الحر	الشعر العمودي	الشعر المرسل	قصيدة النثر
١٢	كل هؤلاء الشعراء رومانسيون باستثناء	عبد الرحمن شكري	علي محمود طه	عائشة التيمورية	إيليا أبي ماضي
١٣	بدأت حركة الهجرة من الشام إلى الأمريكتين مع بداية	القرن التاسع عشر	القرن العشرين	النصف الثاني من القرن التاسع عشر	الربع الثاني للقرن العشرين
١٤	تأسست العصبة الأندلسية بعد تأسيس الرابطة القلمية بـ ... عاما	أحد عشر	ثلاثة عشر	اثني عشر	خمسة عشر

١٥	أول رئيس للرابطة القلمية هو	جبران خليل جبران	إيليا أبو ماضي	ميخائيل نعيمة	رشيد أيوب
١٦	مؤلف كتاب الغربال هو ...	جبران خليل جبران	إيليا أبو ماضي	ميخائيل نعيمة	شفيق معلوف
١٧	أجاد شعراء المهجر من اللغات الأجنبية اللغة ...	الإنجليزية والفرنسية	الفرنسية والروسية	الإسبانية والبرتغالية	كل ما سبق
١٨	تعد مدرسة المهجر امتدادا عربيا للمذهب ...	الواقعي	الرومانسي	الرمزي	كل ما سبق
١٩	قول جبران "هَلْ تَحَمَّمْتَ بِعِطْرٍ وَتَنَشَّفْتَ بِنُورْ" شاهد في مدرسة المهجر على...	التجديد اللغوي	بناء القصيدة على قالب قصصي	بناء القصيدة على قالب ملحمي	التجديد الموسيقي
٢٠	أكمل قول إيليا أبو ماضي: "حتى إذا جاء ... واعتلى متنيه راب الفارس الكشحان"	المـُرَوِّضُ	المـُرَوَّضُ	المُرَوِّضَ	المُرَوَّضَ
٢١	قول محمود حسن إسماعيل واصفا شمعة غرفته: "كأنها والدجن يلهو بها أمنية في يأسها فانية" شاهد في مدرسة أبولو على...	الحرية التعبيرية	الصورة التشخيصية	الصورة التجسيدية	الصورة التجريدية

٢٢	أول من ألّف مسرحية عربية هو...	مارون النقاش	أحمد أبو خليل القباني	محمد عثمان جلال	خليل اليازجي
٢٣	تعد مسرحية ... أول مسرحية عربية تلتزم الشعر التزاما تاما	أبو الحسن المغفل أو هارون الرشيد	السليط الحسود	البخيل	المروءة والوفاء
٢٤	كتب أحمد شوقي ..... مسرحيات شعرية ونثرية	ست	سبع	ثماني	تسع
٢٥	لأحمد شوقي ... بمادة اجتماعية	مسرحية	مسرحيتان	ثلاث مسرحيات	أربع مسرحيات
٢٦	جاءت مسرحيات شوقي كلها مرتكزة على موضوعين، هما	التاريخ والمجتمع	التاريخ والدين	المجتمع والدين	الدين والفلسفة
٢٧	حرص شوقي في نهاية مسرحية "مصرع كليوباترا" على أن يخرج الجمهور راضيا عن...	كليوباترا	أنطونيوس	أكتافيوس	كل ما سبق
٢٨	أنطونيو: "إلهتي". الملكة: "..."	إلهي	قيصري	سلطاني	ملكي
٢٩	كثر التناص في مسرحية "أميرة الأندلس" مع سورة...	هود	يونس	يوسف	إبراهيم

٣٠	أولى مسرحيات توفيق الحكيم المطبوعة هي...	أهل الكهف	سليمان الحكيم	الصفقة	بجماليون
٣١	اعتمد توفيق الحكيم على التراث اليوناني في مسرحية...	أهل الكهف	سليمان الحكيم	الصفقة	بجماليون
٣٢	يرمز "مرنوش" إلى...	الاتجاه المحافظ	الاتجاه العقلي	الاتجاه الوسطي	أوربا الحديثة
٣٣	ترمز "بريسكا الكبرى" إلى...	أوربا العصور الوسطى	الاتجاه العقلي	الاتجاه الوسطي	أوربا الحديثة
٣٤	ترمز عودة أهل الكهف إلى كهفهم مرة أخرى، ومعهم الأميرة بريسكا إلى...	اليأس	انتهاء دورة حضارية	بداية دورة حضارية	الجهل
٣٥	القضية الاجتماعية الأساسية التي تعرض لها مسرحية "الصفقة" هي...	الجهل الديني	الإهمال الصحي	الإقطاع الزراعي	الجشع المالي
٣٦	تخلى شعراء الإحياء عن اللغة العربية الموروثة	عبارة صحيحة	عبارة خاطئة		
٣٧	يعد "حافظ إبراهيم" رائد الاتجاه الإحيائي	عبارة صحيحة	عبارة خاطئة		

٣٨	استحضر شعراء الإحياء البيئة العربية القديمة	عبارة صحيحة	عبارة خاطئة		
٣٩	حاكى شعراء الإحياء "النموذج الجمالي الموروث"	عبارة صحيحة	عبارة خاطئة		
٤٠	تعد قصيدة "أمنا الأرض" شاهدا على التجديد الموسيقي لمدرسة الديوان	عبارة صحيحة	عبارة خاطئة		
٤١	اقتصر نشر المقالات النقدية لرواد مدرسة الديوان على الصحف	عبارة صحيحة	عبارة خاطئة		
٤٢	تتحقق في معظم قصائد مدرسة الديوان الوحدة الموضوعية	عبارة صحيحة	عبارة خاطئة		
٤٣	يمثل عام ١٩٤٣ عام الفيضان الشعري لجماعة أبولو	عبارة صحيحة	عبارة خاطئة		
٤٤	أسس أدباء الشام جماعات وروابط أدبية فور وصولهم بلاد المهجر	عبارة صحيحة	عبارة خاطئة		
٤٥	وظف شعراء المهجر "البنية القصصية" في أشعارهم	عبارة صحيحة	عبارة خاطئة		

٤٦	نجحت مرحلة الترجمة المسرحية في جذب جمهور وافر	عبارة صحيحة	عبارة خاطئة		
٤٧	يعد محمد عثمان جلال من رواد مرحلة الترجمة في تاريخ المسرح العربي	عبارة صحيحة	عبارة خاطئة		
٤٨	أدخل شوقي عنصر الفكاهة على مسرحياته التاريخية	عبارة صحيحة	عبارة خاطئة		
٤٩	كان "مرنوش" أول أهل الكهف ملاحظة لتغير كل شيء بالقصر	عبارة صحيحة	عبارة خاطئة		
٥٠	رائد مدرسة الإحياء هو...	محمود سامي البارودي	أحمد شوقي	حافظ إبراهيم	إسماعيل صبري
٥١	استحضر شعراء الإحياء	البيئة العربية القديمة	النموذج الجمالي الموروث	المعجم اللغوي التراثي	كل ما سبق
٥٢	قال حافظ: "وما حكمت أشواقنا في نفوسنا بـ ... من حكم السماحة والندى"	أيسرِ	أيسرُ	أيسرَ	أيسرْ

٥٣	قال حافظ إبراهيم: "وفتانة أوحى إلى القلب ..."	عينها	جفنها	صدغها	لحظها
٥٤	قال حافظ إبراهيم: "فَلَمَّا رَأَوْني أَبْصَرُوا الموْتَ مُقْبِلا، ومَا أَبْصَرُوا إلا قَضاءً ..."	تمددا	تحسدا	تجسدا	توددا
٥٥	قال حافظ إبراهيم: "وخُضْتُ بأحْشاءِ الجَمِيعِ كَأَنَّهُمْ، نِيامٌ سَقاهُمْ فاجِئُ الرُّعْبِ ..."	مَرْقَدا	مِرْقَدَا	مُرْقَدَا	مُرْقِدَا
٥٦	اشترك في تأليف كتاب "الديوان في الأدب والنقد" كل من...	العقاد والمازني	المازني وشكري	العقاد وشكري	العقاد والمازني وشكري.
٥٧	قصد بعض الباحثين باسم "الاتجاه التجديدي الذهني"	مدرسة الديوان	مدرسة أبولو	مدرسة المهجر	مدرسة الإحياء
٥٨	البيت التالي لقول العقاد: "تُغَذِّي الجِسْمَ بِالجِسْمِ وَتَأْكُلُ لَحْمَ ما تَلِدُ" يبدأ بـ	"أَقاموا أَمْسِ وَانْصَرَفوا"	"أَلا يا أُمُّ كَمْ طَلُعا"	"فَأَيْنَ نُفُوسُ مَنْ سَلَفُوا"	"فجوسوا في جوانحكم"
٥٩	قصيدة "أمنا الأرض" للعقاد جاءت على نظام...	المربعات الشعرية	المخمسات	الشعر المزدوج	الشعر المرسل

٦٠	كتب المازني في كتاب "الديوان في الأدب والنقد" مقالين بعنوان "صنم الألاعيب" وقصد به...	عباس محمود العقاد	عبد الرحمن شكري	حافظ إبراهيم	أحمد شوقي
٦١	تأسست العصبة الأندلسية عام...	١٩٣١	١٩٣٢	١٩٣٣	١٩٣٤
٦٢	انحلت عرى الرابطة القلمية عام...	١٩١٣	١٩٢٠	١٩٣١	١٩٢١
٦٣	أصدرت الرابطة القلمية جريدة...	الرابطة	السائح	العصبة	البيان
٦٤	صاحب فكرة تأسيس العصبة الأندلسية هو...	إلياس فرحات	ميشال معلوف	شكر الله الجر	الشاعر القروي
٦٥	من أبرز سمات مدرسة المهجر...	التجديد اللغوي	القالب القصصي والملحمي	تجديد الصور	كل ما سبق
٦٦	قصيدة "العير المتنكر" لإيليا أبي ماضي شاهدة في مدرسة المهجر على...	التجديد اللغوي	بناء القصيدة على قالب قصصي	بناء القصيدة على قالب ملحمي	التجديد الموسيقي
٦٧	"من وراء الغمام" ديوان للشاعر...	حسن كامل الصيرفي	إبراهيم ناجي	أحمد زكي أبو شادي	صالح جودت
٦٨	قول الهمشري: "خَنَقَتْ جُفُونيَ ذِكْرَياتٌ حُلْوَةٌ مِنْ عِطْرِكِ القَمَرِيِّ والنَّغَمِ الوَضِي" شاهد في مدرسة أبولو على...	الحرية التعبيرية	الصورة التجسيدية	الصورة التجريدية	كل ما سبق

أسئلة مقالية:

١. وازن بين جهود كل من الأخوين عبيد وأصحاب المدرسة الحديثة من الناحية التنظيرية.

٢. اختر خصيصتين تشترك فيهما كل من الرواية والقصة القصيرة وتحدث موازنا عنهما بالتفصيل.

٣. سلكت القصة القصيرة في بداية ظهورها اتجاهين اثنين: النقل والمحاكاة. وضح دور كل منهما.

٤. دوِّن ملاحظاتك على جهود أصحاب المدرسة الحديثة التنظيرية في مجال القصة القصيرة.

٥. عرف بالرواية، وفصِّلِ القول في واحدة من خصائصها.

٦. أجب موازنا عما يأتي:

٧. الحدث بين القصة القصيرة والرواية.

٨. خصائص كل من الاتجاهين الرومانسي والواقعي في القصة القصيرة.

٩. فصِّلِ القول -مع العناية بذكر النماذج- في أبرز الخطوط الروائية في كتابات الستينيات.

١٠. ما المراد بتيار الوعي؟ وما دوره بالنسبة للعمل القصصي؟

١١. قف على الفرق بين الاستباق والاسترجاع ودائرية القص؟

١٢. بيِّن لماذا على الروائي أن يهتم بتفاصيل المكان؟

١٣. ما الفرق بين الحبكة والعقدة؟

١٤. من خصائص العمل القصصي الرؤية. بيِّن المراد بها، وكيف تتشكل؟

أسئلة موضوعية:

١. احتضنت مرحلة التجريب في الرواية العربية أعمال الروائي نجيب محفوظ الواقعية.(صواب أم خطأ)
٢. ينصب الفرق بين الرواية والقصة القصيرة على نوع الحبكة في كل منهما. (صواب أم خطأ)
٣. تعد قصة «إحسان هانم» تجليا للقصة التي تتخذ قالب الرسالة إطارا لها.(صواب أم خطأ)
٤. كان أنصار المدرسة الحديثة أقل تساهلا من «الأخوين عبيد» بشأن استعمال اللهجة العامية. (صواب أم خطأ)
٥. موافقة الرواية توقعات القارئ مما يحقق التشويق داخل الرواية. (صواب أم خطأ)
٦. لم يكن نتاج الرواية التاريخية غزيرا في مرحلة الميلاد العام للرواية. (صواب أم خطأ)
٧. تقدم رواية «اللص والكلاب» نموذجا للرواية التعبيرية. (صواب أم خطأ)
٨. - تفوقت الرواية التاريخية في مرحلة تأصيل الرواية العربية على نظيرتها من مرحلة الميلاد العام للرواية. (صواب أم خطأ)
٩. يضم المؤرخون روايتي «الدين والعلم والمال» و «علم الدين» إلى تيار:(الرواية التاريخية- رواية التسلية- الرواية الرومانسية- الرواية التعليمية).
١٠. تمثل رواية «علم الدين»:(غلبة الغاية التعليمية على الغاية الفنية- غلبة العناصر الفنية مقابل شحوب الغاية التعليمة- توازنا فنيا بين الغايتين- لا شيء مما سبق)

١١. من المجموعات القصصية المذكورة ضمن توظيف تقنيات تيار الوعي: (الكرة ورأس الرجل- ساعات الكبرياء- فندق الدانوب- «أ» و «ب» صحيحتان).

١٢. تنتمي مجموعة «قنديل أم هاشم» إلى اتجاه: (الرومانسية الإيجابية- الواقعية النقدية- الواقعية الاشتراكية- الرومانسية الانهزامية).

١٣. من التقنيات التي جددت من خلالها القصة القصيرة زمن الثمانينيات: (تيار الوعي-المونتاج السينمائي-المفارقة- جميع ما سبق).

١٤. يتجسد خلال العمل القصصي على ضربين: داخلي وخارجي»(الزمن- الوصف-الصراع- «ب» و «ج» صحيحتان).

١٥. يطلق على ذروة الصراع ومنتهى تأزم المواقف داخل الرواية: (الحبكة- العقدة- الصراع الداخلي-التنوير).

١٦. يترتب على الاختلاف في طبيعة (.....) تباين في تكوين الشخوص. (الوصف- الصراع-المكان-الحدث).

١٧. يشير اعتماد القصة على تقنية تيار الوعي إطارا إلى: (تفتيت تفاصيل الحدث- تبعة تركيب تفاصيل الحدث على المتلقي- تعدد الأصوات- «أ» و «ب» صحيحتان).

١٨. يمثل (...) مرحلة الميلاد العام الرواية العربية: (منتصف القرن التاسع عشر-نهاية القرن التاسع عشر- منتصف القرن الثامن عشر- بداية القرن التاسع عشر).

١٩. أي من هذه الخصال لم تظهر في كتابات الجيل الروائي الأول: (غلبة السجع-غلبة الغاية التعليمية-تدخلات الكاتب- شيوع الأخطاء الأسلوبية).

٢٠. تغطي روايات جرجي زيدان المراحل التاريخية الممتدة من:(العصر الجاهلي إلى العصر العباسي- العصر الأموي إلى العصر الحديث- العصر الأموي إلى العصر المملوكي- العصر الجاهلي إلى العصر الحديث).

٢١. تنتمي روايتا «حواء بلا آدم والأطلال» لتيار:(الرواية التاريخية- الرواية التحليلية- رواية السيرة الذاتية- الرواية الترفيهية).

٢٢. ركزت الرواية التحليلية الضوء على:(الطبقة البرجوازية- الطبقة الشعبية- الطبقة الأرستقراطية- جميع الشرائح الاجتماعية).

٢٣. من الأسماء الروائية التي لمعت في مرحلة تأصيل فن الرواية العربية:(محمد السباعي- محمد المنسي قنديل- محمد طلبة الغريب- محمد عبد الحليم عبد الله).

٢٤. تعد مرحلة تأصيل فن الرواية العربية من أخصب مراحل الرواية لـ:(تجرؤ الرواية على دخول مناحي الحياة جميعا- جرأة كتابها على التجريب- ازدواج ثقافة كتابها- لا شيء ما سبق).

٢٥. تدخل أعمال «محفوظ» التي قدمها خلال فترتي الأربعينات والخمسينيات ضمن تيار:(الرواية الواقعية- الرواية السيكلوجية-الرواية الرومانسية- الرواية التاريخية).

٢٦. أي من هذه الأسماء لا ينتمي إلى تيار الرواية التاريخية في مرحلة تأصيل الرواية:(عبد الحميد جودة السحار-يوسف السباعي- محمد فريد أبو حديد-«أ» و: «ج» صحيحتان).

٢٧. تنتمي رواية «في بيتنا رجل»لتيار:(رواية التسلية- رواية النضال الوطني- الرواية التاريخية- الواقعيةالنقدية).

٢٨. أي من هذه الأعمال ليست «لنجيب محفوظ:(الطريق- شجرة اللبلاب- الشحاذ - القاهرة الجديدة).

٢٩. يرتبط ظهور مصطلح «التجريب» بجيل: (تأصيل الرواية العربية- الميلاد الفني للرواية- الستينيات وما بعدها- النقل والمحاكاة).

٣٠. مِن أجلى الخطوط الروائية التي حفل بها جيل الستينيات:(اللجوء إلى ألوان من التعبير الشعبي- رواية النضال الوطني- الرواية الرومانسية- التعبيرية).

٣١. من كتاب جيل الثمانينيات: (رضوى عاشور- جمال الغيطاني- سعد مكاوي- سعد حامد).

٣٢. العلاقة بين جيلي الستينيات والثمانينيات:(امتداد- تقابل- إعادة إنتاج- لا شيء مما سبق).

٣٣. من الروايات التي احتفت بالشعبي من روايات الثمانينيات:(خور الجمال- خط ثابت طويل- العاشق والمعشوق- الصنم).

٣٤. من الروايات التي اعتمدت على تقنية تيار الوعي من روايات الثمانينيات: (وقائع استشهاد إسماعيل النوحي- كتاب التوهمات- رفة ترى النيل- روح محبات).

٣٥. اختلطت معالم النوع في أدب «عيسى عبيد» خلال قصة:(ثريا- إحسان هانم- النزعة النسائية - مأساة قروية).

٣٦. حساسية الفرد المثقف ورؤيته الخاصة تجاه نفسه وفكره يعبر عنها بـ: (الرومانسية الانهزامية - الواقعية النقدية- الرومانسية الإيجابية- الواقعية الانحيازية).

٣٧. تنتمي كتابات «يوسف جوهر» إلى الكتابات: (التاريخية- الواقعية- الرومانسية- السيرذاتية).

٣٨. يستنتج مما درست أن الرواية العربية أعادت تقييم مسارها خلال مرحلة:(النقل والمحاكاة- الستينيات وما بعدها- تأصيل الرواية العربية- الميلاد الفني للرواية).

٣٩. يشار إلى الواقعية النقدية أحيانا بأنها: (واقعية انحيازية- واقعية انطباعية- واقعية سحرية- «أ» و «ب» صحيحتان).

٤٠. تكتسب مرحلة النقل والمحاكاة من عمر القصة العربية القصيرة دورها من حيث إنها: (برئت كتاباتها من الشوائب الفنية- تجرأت على اقتحام شكل قصصي جديد- وعت الفرق من الناحية الكيفية بين الشكلين القصير والطويل- ضمت عددا كبيرا من الكتاب).